اتيان سوريو

الجمالية عبر العصور

ترجمة

الدكتور ميشال عاصي

اهداءات ٢٠٠٢

أ.د/ مصطفى الصاوى الجوينى

الاسكندرية

اتيان سوريو

الجمالية عبر العصور

ترجمة

الدكتور ميشال عاصي

منشورات عويدات
بيروت - باريس

الطبعة الثانية ١٩٨٢

تقديم

يسرني أن أقدم اليوم الى قرّاء العربية هذه المباحث في الاحساس الجمالي ، وفي الحاجة الجمالية عبر العصور ، وهمـا الى حد بعيد في أساس الموضوعات التي ما انفكّ الدارسون الجماليون يطرحونها ، بشكل أو بآخر ، منذ ما تكوّن علم الجمال ، تأمّلات مذهولة أمام الآثار الفنيّة في الزمن الأبعد ، وخواطر نقديّة ، وأحكاماً تقديرية في نتاج الفنون والآداب مع تقدم الفكر واتساع نشاط العقل ، الى أن أصبح علم الجمال، في سياق النهضة الأوروبية الحديثة، عملا فلسفياً يتصف بشمولية الفكر ، وبمنطقه ومنهجيته ، على اختلاف مذاهب الباحثين ، وتنوّع اتجاهاتهم ومدارسهم •

واذا كان علم الجمال ، أو الجماليّة ــ كما أوثر أن أقول ــ قد أضحى لها في الغرب تراث فكريّ يضرب في العمق حتى جذور يقظته الأولى ، ويتجه في الاتساع ليحيط

بدوائر الفنون الجميلة على أنواعها ، ولتنهض له ، في كل ذلك ، عاليات القصور وشواهق البناء ، فانها لم تزل عندنا في أطوار نقلتها الأولى ، لم تصب ما أصابه الفكر العربي من تطوّر ونماء خلال مراحل نهضته المعاصرة والحديثة .

أما ما ورثناه من جمالية البحّاثين القدماء ، ويكاد أن يكون زادنا الفكري الوحيد الى الكشف عن أسرار الفن ، فانه لا يتجاوز مفاهيم الجمال الأدبيّ ، كما أبدعته عبقريات العصور السالفة ، وحدّدته مجموعة العوامل والمؤثرات التي سادت في بيئاتهم وأزمانهم، ولا يتخطاها الى ما استجدّ من مفاهيم جمالية حديثة ، فرضها تطوّر الحياة ، وتضمّنها عندنا النتاج الأدبي نفسه . فضلا عن أن ارثنا الفكريّ الجمالي هذا محصور في نطاق الفكر الأدبي وحده ، وليس فيه من معطيات الفكر الفنيّ ، خارج حدود الأدب ، ما يغني بقليل أو كثير ، لأن معظم النتاج الفنيّ في تراثنا العربي ، ان لم نقل كله ، لم يتوزع على غير الأدب من أنواع الفنون الجميلة الأخرى ، كالرسم والنحت والرقص والموسيقى .. مما أدى الى حصر الفكر الجمالي في قطاع الفكر الأدبي وحده . فحرمنا هكذا من معطيات الفكر الفني الذي لا تقوم الجمالية الا بتوافره الكثيف من جهة ، وبتوازنه مع الفكر الأدبي من جهة اخرى ، في وحدة بنائية،

وتماسك منهجي ، يضعانه في مستوى الفكر الفلسفي ، أو فلسفة الفن والأدب •

من هنا ، واسهامـاً في فتح منافذ جديدة على الفكر الجمالي الأوروبي ، كان العزم على نقل هذه الفصول الى الفكر العربي ، وهي في الأصل محاضرات ألقاها في أواسط الستينات وفي جامعة باريس ، البروفسور « اتيان سوريو » استاذ الجمالية في السوربون ، وأحد مشايخ علم الجمال في العاصمة الفرنسية ، وفي الفكر الجمالي المعاصر •

قد لا نلتقي مع الاستاذ المؤلف حول كثير من تفسيراته للظاهرات الفنية والجمالية • وقد لا تتفق معه على كثير من استنتاجاته • بل لربما خالفناه في منطق الفكر المثالي الذي يستند اليه في نظرته العـامة الى الفن والحياة • الا أن ما تضمنته هذه الدراسة من تركيز علـى موضوع الحـاجة الجمالية، والاحساس الجمالي عبر العصور، وما حفلت به من اشارات غنيّة الى أبرز الدوافع الفنية في مختلف الحضارات، وما اشتملت عليه من تفاصيل تتعلق بروائع الآثار العالمية في فنون الرسم والنحت والعمارة والأدب ، ومـا احتوته من شروح لأهم المدارس الفنية المعاصرة ، وأبرزته من قضايـا الفن الحديث ومشكلاته ، جـدير ، ولا ريب ، بأن يكون

موضع عناية الباحثين الجماليين أية كانت اتجاهاتهم الفكرية ومنطلقاتهم الفلسفية ، وخليق ، بالنسبة الى الفكر العربي عامة ، والجمالي بخاصة ، أن يشكل رافداً من جملةالروافد التي تغني ثقافتنا الفنية ، بوجهات نظر مختلفة ومتباينة .

وبعد، فلعلّ وراء جميع تلكالدوافع والمبررات عنصراً ذاتياً ، قد لا يدخل في حساب المنطق الموضوعي للأشياء ، لكنه في صميم الاحساس الانساني الحميم ، وهو أن ترجمة هذه الفصول قد أتاحت لي أن أستعيد ذكريات غاليــة من أيام باريس ، وهنيهات حبيبة كانت فيها هذه الدروس تعني لي في مدرّجات السوربون أكثر بكثير من مدلول الحروف ومنطوق الكلمات ...

م.ع.

١ مفهوم الحاجة الجمالية

يقــوم موضوع هذه الدراسة على البحث عن مختلف أنواع الكفايات الجمالية التي سعت اليها البشرية في شتّى العصور ، وبحثت عنها تارة في الطبيعة ، وطوراً في الفن ، وأحياناً في ملاهي الحياة الاجتماعية وتسلياتها •

ولئن كان بالامكان اعتبــار الاحساس الجمالي قليل التغيّر والتبدل ، فان حقول توظيفه متنوعة جداً ، ومتنوعة كذلك ، بصورة خاصة ، متطلّبات الاكتفــاء الجمالي التي يتوجه بها هذا الاحساس ، في هذه الفترة أو تلــك ، نحو الابداعات الفنية •

وعلى هذا يمكننا الظنّ رأساً بأن ما يتطلّبه من الفن انسان مما قبل التاريخ ، أو ما كان يتطلبه فرعون ، ومواطن فقير من آثينا ، وروماني مثقف ، وسيّد اقطاعي من القرون الوسيطة ، وسيدة فلورنسية من عصر النهضة ، وهلمّ جراً حتى عصرنا الراهن ، كان شيئاً مختلفاً شديد الاختلاف ، من

غير أن يؤدي بنا ذلك الى افتراض يقول بتحوّل جذري عميق في حقيقة الاحساس الجمالي . انما ينبغي القول فقط بأن تنوع المتطلبات لم يكن سوى فرص ومناسبات للبحث عن الاكتفاء الجمالي بحسب مقتضيات الظروف والأحوال.

نرانا ملزمين اذاً باتباع تصميم يستند الى واقع التسلسل الزمني ، بحيث تتيح لنا هذه الدراسة ، ولا شك ، تعميق معرفتنا للفن . ولربما أتاحت لنا أيضاً تعميق معرفتنا للبشرية. كما أنها تتيح لنا ، بكل تأكيد ، الماماً أحسن ببعض النظريات الفلسفية حول الفن . وهكذا مثلا ، في سبيل أن نصل الى فهم أحسن لموقف أفلاطون من الشعر ، ليس من النافل أن نتذكر بأن موقفه ذاك كان احتجاجاً على موقف معاصريه الذين كانوا يتطلّبون أشياء كثيرة جداً من هوميروس . كذلك نرى من الضرورة أن نتذكر بأن آراء آرسطو حول المسرح انما كانت تهدف الى اعادة الاعتبار للمسرح بوصفه العامل الذي يوفّر لمجتمع المدينة اشباع حاجاته النفسية والعاطفية . والشيء الأكيد أيضاً هو أن جمالية « كنت » ، لا سيما نظرية السموّ (Sublime) عنده ، انما رافقت تحوّلا في نسبة ما كانت تتطلبه البشرية اذذاك من الفن أو من الطبيعة .

ولعل من فوائد هذه الدراسة ، ومن حسناتها ، أنها

ستحررنا من أثقال قضية النسبية الجمالية ؛ وذلك أنه اذا كان سيتاح لنا أن نتحسس الوجود الحقيقي لتبدّل الذوق عبر العصور، فاننا سنجد تفسير ذلك في وظائف الفن بحيث أن التغيير الحادث في ذوق جماعة بشرية ما يتوافق مع حاجة جمالية جديدة عند هذه الجماعة .

وهنا نسأل: ما الذي يجب أن نعرفه عن مفهوم الحاجة الجمالية ، وعن تطوّرها ؟

للاجابة عن هذا السؤال أنطلق في هذه المقدمة من وجهة نظر فردية بحت ؛ وخاصة تماماً .

ان ما أدعوه حاجة جمالية هو ذاك الحافز، أو تلك القوة الجاذبة التي تدفعنا الى أن نؤمّ في بعض الأيام متحف اللوفر ، وفي بعضها الآخر متحف الفن الحديث ، أو أن نذهب لشراء اسطوانة موسيقية ، أو لشراء ديوان من الشعر وهلمّ جراً . على أن أحدنا انما يسعى الى اشباع حاجته غالباً لكن بصورة غير يوميّة . ومما لا ريب فيه أن هذه الحاجة ليست جمالية خالصة ، فالواقع أن تردّدنا على معارض الرسم مثلا لا يعبّر دوماً عن حاجة محض جمالية ، بل لربما عبّر أحياناً عن حاجة مرجعية أو وثائقية ، وأحياناً اخرى عن حاجة ما ، اجتماعية أو مدنية ، كحضورنا حفلات

الافتتاح الفنية مثلا •

هذا من جهة، ومن جهة اخرى فالفن ليس وحده مايشبع حاجاتنا الجمالية • فبوسعنا أيضاً أن تتوجه الى معالم الطبيعة باحثين عن مشهد لغروب الشمس في أمكنة اخرى غير الأبنية ذات الطبقات السبع الشاهقة ، فضلا عن فرارنا بعيداً عن ثاني أوكسيد الفحم، ورنين جرس الهاتف• وغالباً ما يراودنا جميعاً ، وبشكل عاطفي لاواع ، الشعور بضرورة العيش في جو ملوّن آخر ، مع أننا نشعر عند نهاية العطلة بالحنين الى أجواء الحفلات الموسيقية ، والمعارض ، والمكتبات ، وغيرها • وذلك يعني أن حاجتنا الجمالية خاضعة الى ايقاع معيّن •

والان هل هذه الحاجات كثيفة ملحّة؟! انها لتبدو أحياناً كذلك • فالحنين الى السفر قد يكون احساساً جمالياً في بعض الحالات • وكثيرون من علماء الجمال الذين توجهوا الى المؤتمر العالمي الرابع لعلم الجمال خلال الصيف المنصرم في آثينا لم يأتوا لسماع المحاضرات بمقدار ما جاؤوا ليشبعوا حاجتهم لأن يروا ، قبل وفاتهم ، أشعة القمر تغمر الأكروبول، أو الشمس الشارقة من وراء المرتفعات الشرقية• والحقيقة أن اشباع هذه الحاجة قد اقتضت عملا دقيقاً

ومهماً ألا وهو الرحيل الباهظ التكاليف ٠

غير أن التقدير الدقيق لكثافة هذه الحاجة الجمالية ليس في غاية البساطة ٠ على أن ثمة بعض الوسائل التي تمكننا من القيام به ، كالجهد المبذول فعلا لاكفاء تلك الحاجة ، والمبالغ المالية المصروفة في هذا السبيل ، وغير ذلك من المقاييس ٠ فكم نجد أنفسنا مثلا مضطرين الى أن ندفع في الشهر ثمن بطاقات دخول الى حفلة موسيقية ، أو في شراء الكتب وغيرها ؟ ان هذه القيمة تدلنا على أهمية حاجاتنا الجمالية الخاصة ٠ وليس ثمة أي احصاء ، مهما يكن ، يستطيع أن يرينا الموازنة المكرسة للفن في الأوساط الاجتماعية المختلفة ، أو أن يبيّن لنا المكانة التي يحتلها الفن في ايراد الثروة القومية في فرنسا ٠ ولعلّ من الأسهل علينا أن نقدّر كثافة الحاجة الجمالية لمدينة مثل باريس اذا ما نحن لجأنا الى معرفة النسبة المئوية للفئة السكانية التي تهتم باشباع الحاجة الجمالية عند سائر الفئات الأخرى ٠ وعلينا ألاّ ننسى أن المسألة لا تنحصر فقط بالفنانين ، بل يدخل في ذلك أيضاً ـ كما سأوضح باسهاب بعد حين ـ جميع الذين يعتاشون من الفن من دون أن يمارسوا أي عمل فنيّ ٠ واذا ما عرفنا حجم هؤلاء استطعنا أن نحصل تقريباً على موازنة النشاط الفني لمدينة باريس ٠ بيد أنه ليس من

اليسير اجراء احصاء كهذا • فالمعلومات الممكن جمعها ، لا سيما من جهة النقابات المهنية ، والهيئات المختصة بتنظيم تلك المهن ليست كافية قطّ بأي حال • ولنضرب مثلا تجارة اللوحات الفنية، وهي احدى المهن غير الفنية بصورة مباشرة لكنهاتقوم اقتصادياً باستثمار الحاجةالجمالية عند الجمهور، فانه يستحيل اطلاقاً قياس الدور الذي يلعبه الوسطاء غير الرسميين في هذا المجال •

قلت سابقاً انه ينبغي أن نأخذ بعين الحسبان جميع الأشخاص الذين يكسبون عيشهم بصورة غير مباشرة من الفن • ففي حقل المسرح مثلا يجب ألاّ نعتبر فقط المؤلفين والممثلين ، وانما علينا أن نضيف اليهم أيضاً سائر الأفراد العاملين ، ممن يتولى ادارة الآلات حتى امين سر المدير •

وبالنسبة لفن الرسم يجب ألاّ يغيب عن بالنا بائعو الألوان، والقماش، والريشات، كما يجب ألا ننسى مديري صالات العرض كذلك• وأما فيمايختص بفن الموسيقى فلا بد من التفكير ، لا بالعازفين على الآلات فحسب ، بل بأساتذة التعليم الموسيقي ، وببائعي الأسطوانات ، وصانعي الأوتار والأدوات، وبالناشرين والموزعين وبالنقّاد الفنيين وسواهم•

ولئن فاتتنا هذه الاحصائيات، فلن يفوتنا على الأقل أن

نحاول نوعاً من التقدير والتقويم التقريبيين على أنهما مفيدان لنا بالرغم من طابعهما الارتجالي الناقص ، والبدائي الفجّ .

فلنحاول أن نستخرج من دليل الهاتف لمدينة باريس الذين تتصف أسماؤهم وعناوينهم بمهنة من المهن المتصلة بميدان الفن. فماذا نجد بشكل سريع وتقريبيّ ؟ ان صفحة واحدة من الدليل المذكور المشتملة على حوالي ٢٣٠ اسماً تضع أمامنا لا أقل من خمسة أو ستة أسماء في الحد الأدنى، وليس أكثر من عشرين اسماً في الحد الأقصى ، مرفوقة بنعوت وأوصاف ذات صلة بمهن فنية. فلنأخذ مثلا الصفحة ٤٠٥ فان من بين ٢٣١ اسماً نجد ذكراً لاثنين من محترفي الفن المسرحي، وواحد من العازفين، وواحد من قادة الأوركسترا، وواحد من الموسيقيين ، واثنين من السينمائيين ، وواحد من محترفي مهنة الرسم على النسيج ، وواحد من الرسامين الدعائيين ، وواحد من بائعي اللوحات ، وواحد من بائعي الألوان ، يضاف اليهم ثلاثة من مهندسي البناء . واذا ما خطر لنا أن نعتبر هؤلاء مهندسين لا فنانين يبقى ثمة أحد عشر شخصاً ، أي ما نسبته ٥٪ . واذا ما أخذنا فقط نسبة ٤٪ كمعدل عام وصل بنا الأمر تقريباً الى اعتبار أن هناك مئة ألف باريسي يعتاشون من المبالغ المنفقة في سبيل اشباع الحاجات الجمالية عند مجموع السكان الباريسيين . واذا

لم نفرض لهم الا ثلاثين ألف فرنك كحد أدنى للمعيشة في الشهر ، وهو شيء غير كثير أبداً ، فان الميزانية العامة تمثل ما مجمدعه ٣٥ مليـاراً من الفرنكات الفرنسية القديمة . واستناداً الى الطريقة التي اتبعناها في عملية الاحصاء الآنفة نستطيع التأكيـد بأن هذا الرقم هو أقل بكثـير من الرقم الحقيقي .

ولشدّ ما يكون هذا الرقم أقل من الرقم الحقيقي اذا أخذنا بالحسبان أن قسماً مما ينفقه الجمهور يذهب في وجه آخر غير اعالة محترفي المهن الفنية . فهناك قسم مثلا يذهب الى خزائن الدولة كالضريبة المفروضة على بطاقات الدخول الى المسرح وغيرها . هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فاننـا نترك جانباً قدراً كبيراً من التكاليف التي تتسبب الحـاجة الجمالية في انفاقها من غير أن تصيب مباشرة الذين يحترفون المهن الفنية ، كالأموال التي تنفق مثـلا في سبيل الرحلات السياحية ، والتي تشتمل على نسبة مئوية عاليـة من أجل اشباع الحاجة الجمالية ، سواء كانت هذه الحاجات موجّهة نحو المشاهد الطبيعية أم توجّهت نحو زيـارة المدن ذات الطابع والشهرة الفنيّين كفلورنسا أو البندقية مثلا . ولا بد في سياق هذا المنطق من التنويه بفائدة المشروع الذي حققه لويس الرابع عشر لفرنسا بتشييده قصر فرساي الشهير .

لكن يجب علينا في المقابل ألاّ نظن أن الحاجة الجمالية انما تقاس بالمجهود وبالمبالغ التي تنفق في سبيل كفايتها واشباعها . بل يجب علينا أيضاً أن نأخذ بالحسبان الحاجات الجمالية التي لا يتيسر اشباعها . فاذا كان ثمن من تتوافر لهم امكانات الذهاب بصورة منتظمة الى الحفلات الموسيقية، أو شراء دواوين من الشعر، دون أن يبالوا كثيرا بما يدفعونه في هذا السبيل ، فان هناك عديدين يتمنون لو تسعفهم امكاناتهم فيعيشون عيشة ملأى بمثل تلك الكفايات دون أن يضطروا الى حرمان أنفسهم منها لأسباب محض اقتصادية . ثم ان لتقييم الحاجة الجمالية أوجهاً اجتماعية بالغة الخطورة ان نحن أخذنا بعين الاعتبار هذه الحاجات غير المشبعة ، أي ان نحن فكرنا بحالات البؤس والشقاء الناجمة عن نمط في العيش رازح تحت وطأة القبح والحرمان من أي مظهر من مظاهر الجمال في اطار السعي والحياة .

اننا ان أولينا هذه الاعتبارات كلها الاهتمام الذي تستحقه بدا لنا جلياً أن الحاجة الجمالية هي بكل تأكيد حاجة عامة شاملة وعميقة ، وهي في بعض المجتمعات البشرية تأتي مباشرة بعد الحاجات الانتفاعية كالمأكل والمسكن .

والواقع انه يستحيل الالمام الدقيق والصحيح بالعلاقات

الحية والمحسوسة بين المشاهد أو السامع وبين الأثر الفني ان نحن لم نأخذ بعين الاعتبار وجود هذه الحالات من الحاجة الجمالية . واستناداً الى ما تقدم فان عند كل واحد منّا نوعاً من الاتجاه أو النزوع نحو الفن . وفي مقابل الطلب الملحّ للفن هناك دائماً عرض واف وغزير يوافقه ، بحيث أن موقف الانسان بازاء الأثر الفني يجب ألا يفسَّر بطريقة مجرّدة عن الحاجة الجمالية كما يحلو غالباً لبعض الكتب المهتمة بهذا الموضوع أن تفعل . فلطالما ذهب كثيرون الى القول بأن التأمل الجمالي ما هو الا نوع من العلاقة بين متأمل مجرّد عن أيّة حاجة وبين أثر فنيّ ما ، كأنما هو يلقاه ، أو يعثر عليه بالمصادفة ، وكأنما الدوافع الى ذلك اللقاء ليس لها ايّ دخل في الموضوع . وأية قيمة تبقى حينئذ لمثل هذا الاحتكاك بين الانسان مصادفة وبين « حجاج عموس » للرسام « رامبرنت » أو بينه وبين قصيدة من شعر « بودلير » ؟! ان مثل هذا الموقف ليس بالتأكيد سوى موقف مجرّد من أية التماعة حياة بين الاشخاص . أما موقف من يقصد متحف اللوفر ، وهو مصمِّم التصميم الدقيق على التمتّع بمشاهدة « حجاج عموس » فانه موقف انسان يحيا لحظة من وجوده كثيفة . كذلك أيضاً اذا حدث لي أن شعرت بالحاجة الى أن أعيد قراءة أبيات من شعر

بودلير ، مع أنني أحفظها غيباً ، فانني أبذل جهـدي لأن أتوجه وآتي بالديوان من مكتبتي ، وذلك لأني أحسست بدافع خاص يحفزني على قراءتها في خلوة حميمة بيني وبين نفسي • ثمة اذاً حوار يقوم بين طالب الفن وبين مطلوبه ، وهو الذي حدا بالانسان الى التوجه نحو الأثر الفني ليبلغ منه غايته • وهنا بالضبط ، على هذه النقطة الرئيسية التي هي حالة الانتظار ، أو ما يشبه الصلاة عند المتأمل ، يمـر الباحثون والدارسون مرور الكرام في العادة • والواقع أننا لو سألنا أنفسنا عن الدوافع التي تحملنا الى مشاهدة هذا المعرض أو ذاك ، الى شراء هذا الديوان أو غيره ، لظهر لنا أبداً أننا نحن الذين نستفسر الأثر ونستنطقه باحثين فيه عن كفايةلحاجاتنا الجمالية• أما الدوافع الجمالية فانها قد تكون مختلفة وكثيرة • وهذه أبرزها :

١ ــ اننا بحاجة الى شيء من معايشة الفن لأننا بحاجة الى أن نجعل حياتنـا على قدر من الجمـال والنبل • والى مشاغلنا العملية واهتماماتنا العادية المبتذلة ــ الى الطبقـة الاولى من مسكننا المعنوي والأخلاقي ــ نحن بحاجة الى أن نضيف فسحة مشرقة عن طريق احتكاكنا المتكرر بآثـار الفن •

٢ ــ غالباً مانبحث في الفن عنملجأ لنا • فعندما تطبق

علينا الهموم من كل جانب يحق لنا أن نفرّ منها الى خلوة حسية مع أعمال شوبان ، أو مع أشعار هولدرلين ، وكأنها راحة لا أنتقي منها ولا أسى .

٣ ــ وقد نلجأ أحياناً الى الفن في سبيل اقامة علاقات لنا مع الآخرين . كأن تتخذ منه موضوعات للتحادث خلال مأدبة طعام مثلا . وهذه أيضاً احدى وظائف الفن النبيلة لأنها تتيح لنا اكتشاف مسالك في علاقات الناس بعضاً ببعض ليست مما تعوّدناه من كلام عن الهموم المنزلية : أو عن حركة السير في مدينة باريس .

٤ ــ وأحياناً نراناً بكل بساطة نشعر بعطش وجوع بالغين الى الأحاسيس الملتهبة . وهو شعور أقرب ما يكون بالطبع الى فكرة التطهير النفسي (Catharsis) ؛ لكن من وجهة نظر تأمليّة خاصة . فاذا ما قصدنا الاصغاء الى السمفونية التاسعة لبتهوفن مثلا فمعنى ذلك أننا نتوخى معاناة احساس شديد ؛ ولربما انبرينا بعدئذ : وقد طفر الدمع من العين واحترقنا بلهيب الآلام العظيمة ، نسعى الى سماع مقدمة « نشيد الفرح » تختلج أنغامها في صدورنا وكياننا . وهكذا يكون لهذا الدافع الفنّي فضل ادخال الأحاسيس النبيلة والمشاعر المتوقدة الى حياة الناس الذين تعوزهم في الوجود

أمثال تلك المشاعر والأحاسيس .

٥ ـ ثم اننا نجدنا مدفوعين أحياناً الى البحث عن مشاعر غريبة من شأنها أن تفتح لنا أبواب كنوز عاطفية فيهـا من صفاء الجوهر وخصائص السمو والعظمة ما يجعلها تشيع في داخلنا خلال فترة معيّنة كل ما نود أن نراه ممتزجاً بلحمة وجودنا وسداه .

٦ ـ ولربما اتفق لنا أن نقرع باب الفن رغبة في تلقي النصح والارشاد . فلطالما أحسسنا في فترات القلق وأزمات الاضطراب والضعف بأن أجواء الفرد ده فينيي الرواقية ، ومناخات غوته الشعرية ، وسخرية بيرون المتعالية قد تمدنا بنفحة من العون والشجاعة . ان الجواب الذي نبحث عنه في الأجواء الفنية عند هؤلاء ليس فيه بالطبع حل لمشكلاتنا، انما لا مناص من أن يسعف نفوسنا في الصراع الذي تخوضه والأزمات التي نعانيها .

أضف الى ذلك أننا عندما نتوجه الى مثل هذه الآثار الفنية المحدّدة يكون الدافع اليها احساس بالتحاور المجدي بينها وبين لحمة حياتنا الداخلية . واذا ما صرفنا النظر عن رغبتنا في الكشف عن السر الحميم الذي يدفعنا الى اختيار هذه الآثار، أو الى تفضيلنا التوجه نحوها دون غيرها ، فاننا

نشعر لا بوجود تلك العلاقة النوعية التي غالباً ما يؤكـد عليها الباحثون بيننا وبين الفن ، بل اننا نشعر بوجود علاقة يمكن أن نعتبرها بلا مبالغة من نوع العلاقات التي تقوم بين الأشخاص الأحياء أنفسهم .

واذا قلنا اننا لا نتوجه أبداً الى الفن بصفة عامة، بل الى طرفة فنية محدّدة نعرفها : أو هي ذات هالة معيّنة بالنسبة الينا ، أو حتى ان لم نكن نعرفها بعد وانما نتشوّق اليها بالرغبة والرجاء ، فانه من الطبيعي جداً القول بأن وقوف الكثيرين منا بازائها سيصبح حدثاً بالغ الأهمية في حياتنا ، بحيث يجوز القول ان بيننا وبين « الفارس والموت » لديرر، أو بيننا وبين « بروميثيوس في القيود » لأخيليوس ، من العلاقات الشخصية الحميمة أكثر مما يمكن تصوّره ، هذا اذا لم نأخذ بالحسبان حقيقة ما نتوخاه من الفن ، والأجوبة الشافية التي يجود بها على ما نطارحه من أسئلة في حياتنا الواقعية .

●

والآن ماهو التطوّر الذي يصيب هذه الحاجات الجمالية مع الزمن ، سواء على صعيد الفرد أم على صعيد الجماعة ؟

الواقع أن الطفل يشعر بحاجات جمالية كثيفة لكنهـا تختلف عن حاجات الراشدين • فهو مثلا يحب جمع الأشياء الصغيرة التي تحمله الى دنيا الخيال وعالم السحر ، كجمع الكلل والصور وغيرهـا ، وهو مولع بالنظر الى التصاوير والزخارف في الكتب • والشيء الأكيد أن الطفل لا يتوجه فقط الى النماذج المصنوعة ، وانما يتوجه أحياناً الى الطبيعة • فكم من حبّة ندى تحت وهج الشمس ، وكم من زهرة في الحقول يرنو اليها متبصراً فتثير عنده الاحساس بالعجب ؛ وعلى درجة من الكثافة لا يبلغها الكبار الناضجون •

وقد يتوجه الطفل الى أحداث حكايات الجن يبحث فيها عن بعض حقائق الخيال ، وعن سبيل الى ادراك ذاته عبر جيشان المشـاعر واضطراب الأحاسيس ، وذلك لأنه يحب الخوف ، ويتعشّق الغرابة ، وتثيره أجواء الضحك والمرح • ومع أن الأدب ، أو القصص الذي يفتح للطفل كل تلك الآفاق ليس معتبراً الا شكلا من الفن موضوعاً ليكون في متناوله ، غير أنه فن في حقيقته الأساسية على كل حال •

بيد أن تغيّراً مفاجئـاً يحدث خلال فترة المراهقة • وكثيرون يشعرون بحاجة دافعة الى ممارسة الخلق في الشعر ، أو بالأقل الى مطالعة الأشعار ، وذلك بغية انشاء صلات عامة

نهم. وبطولية الى حد بعيد مع جميع الآثار الشعرية العظيمة. ماذا يعني ذلك واستجابة لأية حاجة يحدث ؟ ان الدافع اليه هو بالتأكيد الرغبة اللاواعية في تحقيق الانفتاح النفسي على آفاق انسانية أكثر ما تكون رحابة واتساعاً . وهذا بالضبط ما يجعلهم يعتقدون بأنهم واجدون امنيتهم في الفن اكثر من أي شيء سواه . فضلا عن أنهم يسعون أيضاً الى استشعار أحاسيس جديدة ظلت حتى هذا الزمن مجهولة بالنسبة اليهم أو يتشوفونها بالتنبؤ من بعيد فقط . وغالباً ما تشهد ، عن طريق الفن، اشباع حالات عاطفية من الأهواء لم تلق في الحياة الجارية ما يكفي حاجتها الا بصورة جزئية قاصرة . فاذا ما توجه بعض الفتيان الى الموسيقى يبحثون فيها عن مشاعر وأحاسيس قوية عارمة فما ذلك الا لأنها تمثل لهم بالفعل الطريق الوحيدة التي عليهم أن يسلكوها للاقتراب من قطاع الحالات العاطفية الكثيفة وولوجه . والموسيقى بالنسبة الى بعض المراهقين ينبوع اثارة وسمو نفسيين ، فضلا عن كونها ينبوع حياة وتوازن روحي وأخلاقي .

ثم ان هذه الاتجاهات في الذوق تتغير من جديد مع تقدم الزمن نحو مراحل البلوغ والنضج . فالواقع أن الانسان في طور الرجولة ينتظر من أعمال الفن فضائل ونعماً اخرى.

وهنا ندرك كم أن القولة الرائجة على الألسن في العادة بأن « الأذواق تتبدل مع تقدم السن » هي قولة آثمة ومحدودة بالنسبة الى حقيقة ما يحدث، أي بالنسبة الى تغيُّر الدلالة الوجودية والروحية للحاجة الجمالية . فليس يخفى مثلا أن تذوّق قصص المغامرات يتوافق مع الحاجة التي يحسُّها الفتيان الى مزيد من البطولة والأحداث مما لا توفره لهم حياتهم اليومية ؛ في حين أنهم سيستشعرون فيما بعد الحاجة الى مطالعات تحمل اليهم معنى أعمق للنفس البشرية ، واختباراً أوفر لحياتهم الواقعية . وقد يكون لهم فيها مجال يستعيدون معه ما انطوى من مشاعر الحماسة والاثارة ، أو ما توارى من نقاء الفتوّة والشباب اذ هم يطالعون ما أصبحت قلوبهم أقل شجاعة على مطالعته ؛ وأقل اندفاعاً مما كانوا عليه في سن السابعة عشرة .

على أن الأمر يختلف ويتبدل بتبدل الأوضاع الاجتماعية لدى الأفراد . فبعض المهن تقتضي تعويضاً فنياً أقوى من سواها . ولا أظننا ننكر أن الأطباء ، وهم معرضو لأن يروا البشرية من زاوية البؤس والألم ، بحاجة الى أن يكون فرارهم عن طريق الفن ذا فائدة خاصة .

وهكذا نفسد كل آفاق علم الجمال ان نحن أغفلنا كون

حالة « التأمل » ، كما يقال ، هي في الحقيقة مجموعة من العلاقات التي تعيش بعض النفوس في أجوائها مع بعض الآثار الفنية في فترة زمنية محدّدة . والواقع أن حالة التأمل ليست جواباً في فراغ المصادفة بمقدار ما هي جواب محدّد عن سؤال مطروح . وهذا الجواب يتسرب بشكل ... الى الحياة الداخلية للشخص الذي يتلقاه .

ولطالما قيل وتردد أن الفن مطالب، لا بالنسبة الى الفرد، ... بالنسبة الى مراحل واسعة من تاريخ البشرية ، أن ... ستجيب لمقتضى بعض الأسئلة والمستلزمات ، وبعض ... حاجات التي تتغيّر بتغيُّر الملابسات والظروف المحيطة .

وانه ليمكننا القول سلفاً منذ الآن بأن الحاجات الجمالية ... مختلف المجتمعات وفي مختلف الأوقات قد تكون عديدة ... متنوعة كما هي الحال بالنسبة الى الفرد تماماً . فلربما ... وجهت الجماعات الى الفن باحثة فيه عن مشاعر الشجاعة ... الحماسة والأحاسيس القومية والوطنية ، ولربما عرضت ... فيه أنماط وأشكال من الحياة الأرستقراطية المرفّهة ، أو ... استخلصت لها منه دروساً في الانسجام والاتزان ، ولربما ... سرب فيه أحياناً على تعويض عن واقع متّهم يائس ، وعلى ... خطوط أولية لعوالم مستقبلية حيناً ، ولربما كان الفن

بالنسبةاليها أحياناً مجال اتصال حميم بحقيقة الواقع اليومي المعاش ، كما أنه قد يكون أيضاً في بعض الأحايين طريقاً الى ادراك ظواهر الجديد وجوهره في عصر كامل وفي حقبة زمنية برمتّتها •

وهكذا نفهم أيضاً أنالفناذا كان لا يزال يتنكّبالسير في بعض الدروب فقد يكون ذلك لأن الآثار الفنية الماضية لا تني توفر كفايات كاملة لما لا يزال من الحاجات الجمالية محتفظاً بصفات البقاء والثبوت، واما لأن الفنون المستحدثة كالسينما مثلا تتوجه الى اشباع حاجات لم يعد للفنون القديمة مجال للاهتمام بها •

واذاً فأنتم ترون انالتاريخ الذي ينبغي أن نتتبعهليس تاريخ تحوّلات الذائقة وتعرّجاتها، وانما هو تاريخوظائفية الفن في صلته بحياة البشر الروحية ، ومنظوراً اليه من زاوية حاجاتهم الأكثر أهمية ، والأكثر نبلا •

وأخيراً فبما أنهذا التقدير لأهميةالحاجةالجماليةالذي حاولنا سالفاً البحث عنه فيالميدان الاقتصادي، يمكنالعثور عليه في المجال الروحي ، وعند جميع الأمم منذ نشأتها ووجودها حتى اليوم ، واذا نحن لم نغفل أن هذه الحاجة هي في الواقع وراء جميع التماثيل والمنحوتات ، ووراء

تشييد جميع الهيـاكل والمعـابد والقصور ، ووراء جميع لوحـات المتاحف ورسومهـا ، ووراء جميع المقطوعـات الموسيقية . وجميع دواوين الشعر ، واذا لم نغفل أيضاً أن كل ذلك قد كان ولا يزال هو الجواب الأبدي الخالد الذي تبدعه العبقرية الفنية رداً على نداء عظيم ، فان هذا النداء هو الذي سنجتهد في دراسته في الفصول التالية من هـذا الكتاب .

٢ الجمالية ما قبل التاريخ

انّنا اذا تجاوزنا الحدود الفردية للمسألة الى دراسة تاريخ تطوّر الحاجة الجمالية ، بوصفها حاجة جماعية تتبدل وتتحوّل عبر العصور ، تعيّن علينا البدء بالشواهد التي خلّفتها لنا البشرية من أقدم العصور ، أي من عصور ما قبل التاريخ .

وهنا تعرض لنا مشكلة محدّدة ، اذ علينا ألاّ ننساق كثيرا وراء ما يذهب فيه العديدون من سهولة المزج وخطورته بين الفن الذي أبدعه انسان ما قبل التاريخ ، والذي تطالعنا به أثريات مراكز فنية معروفة ، كمراكز « ماجدولين » Magdelaine ، و « ايزي » Eyzies ، و « ألتامير » Altamira ، و « فون ده غوم » Font de Gaume أو « لسكو » Lescaux ، من جهة ، وبين الفن الرعوي لرعاة افريقيا الشمالية ، أو صيادي أفريقيا الجنوبية ، من جهة ثانية ، برغم بعض ظواهر الشبه الأسلوبي والتعبيري

بين الفنَّين • الا أنه برغم هذا التشابه الاسلوبي الأكيد لا يخامرنا أيّ شك في أن مجمل الاطار الانساني الذي نمت فيه تلك الآثار الفنية مختلف جداً ومتنوع بتنوّع الحالات والظروف •

وفي حين كانت البشرية في مهدها الانسانيّ الأول ، كما يقال ، كان الفن • ووجوده كان حدثاً ذا أهمية قصوى • وهكذا نجدنا أمام نقطتين رئيستين يمكن أن تكونا أساساً لأفكارنا وتأملاتنا حول وجود الفن وحضوره في تلك الحقبة :

١ ــ على الرغم من افتقارنا الى المراجع العامة حول نشاطات الانسان وطرق المعيشة التي نمت الحياة الفنية في ظلها خلال تلك المراحل فان كل ما نستطيع معرفته من ظروف الحياة المتصفة بتوحش الانسان وخشونته الى حد فائق بالطبع ، يدفعنا الى الاعتقاد بأن منجزات فنيّة على هذه الدرجة من الأهمية والكثرة والتنوّع ، كما يظهر ذلك من الشواهد التي بين أيدينا، لا بد من أن تكون تعبيراً عن لون من ألوان الضرورة ، أو استجابة لحاجة ما ، أو أن تكون بالأقل جواباً عن نداء هو من القوة والالحاح في مكان كبير•

علينا بصورة خاصة أن تتنبه الى أنه مع وجود النار

وأدوات العمل (حتى لا نتكلم عن اللغة التي لا نملك عن تطوّرها وثائق ترجح ذلك خلال تلك الحقبة) يمكن القول ان الفن التجسيمي figuratif قد كان أحد الوقائع المميزة للوجود الانساني . ونحن نعلم أن لبعض الحيوان حاجات جمالية أكيدة ، لا سيما في الفترات التي ترافق أوقات تناسله ، وأن للحيوان عملياً نشاطات لا شك أبداً في هويتها الفنية ، كالرقص والبناء والغناء . الا أن أياً من الحيوان لا يستطيع ممارسةالنشاط التصويري، ولو بشكل رسوم تعبيرية (نسوق هذا التحفظ للتذكير فقط بأن بعضاً من الحركات الايمائية يمكن الى حد ما اعتبارها لوناً من ألوان التجسيم) .

٢ ــ علينا بالطبع أن نتحفظ من أن ننسب الى انسان ما قبل التاريخ احساساً جمالياً مشابها لاحساسنا الراهن . بيد أنه يحسن بنا القول ان تعليل الدوافع الجمالية للابداع الفني ، أيّة كانت بالنسبة لانسان تلك الحقبة ، تظل نتائجه دون ريب ذات قيمة كبيرة في النظر الى احساس الانسان الحاضر . هذا مع العلم أن معلوماتنا عن الانسان البدائي ، ونوع الاعجاب والتقدير لآثاره الفنية ، قد أصابها التغيير كثيراً ، بل قل عرفت نوعاً من الانقلاب منذ بداية اكتشاف وجود تلك الآثار حتى اليوم . فلشدّ ما اعجب « سلمون

ريناخ ، Salomon Reinach بالواقعية المزعومة في رسوم بعض الحيوانات الراكضة كالأيائل والثيران ، وأدهشه النسبه والتقارب اللذان ظن أنه عثر عليهما في حدقة الفنان الماجدلاني Magdalénien وفي حدقة الآلة الفوتوغرافية المكتشفة. ولطالما دهش السرياليون فيما بعد لتراكب الرسوم المحفورة وتداخلها بعضاً ببعض . وحسبنا أن ندرك تأثير فن الرسوم الجدارية البدائية على فن بيكاسو ؛ لا سيما الخزفي منه : لنعرف أن أحسن أعماله ـ وجميع أعماله ليست في مستوى واحد من الابداع ـ قد توافر لها ، بفعل ذلك التأثر : نجاح فنّي ساطع .

ومع هذا لا يصح الاستنتاج مطلقاً بأن مبدعي تلك الآثار الجميلة قد مارسوا الفن لأجل الفن ذاته .

الواقع أن المرحلة الزمنية التي شهدت ولادة الفن التجسيمي تتحدّد في اطار النصف الثاني من العصر الجليدي الأخير . ولذا يجب التنبّه الى أن هذا الحدث الفنّي ليس حدثاً فردياً ارتجاليا منعزلا . بل يجب القول ان هذا الفن المشار اليه قد عرف درجة رفيعة من التنظيم والتنسيق.

على أن هذا التنظيم يرتبط أول ما يرتبط بالتقنية الفنية. وحسبنا أن تتمثّل الآن ذلك الانسان ، وهو في أكبر الظن،

وذلك أننا ، هنا ، مع ممالك كبرى تعطي مصر مثلا نموذجياً عنها ، أمام واقع ذي أهمية أوّلية وهو أن سكانها مزارعون يفرض عليهم نمط الحيــاة أن يكونوا شديدي الارتبــاط بالأرض ، ويعيشون ضمن جماعات واسعة منظّمة • وهذه الجماعات تفرض ، أول ما تفرض هنا ، تقسيما مهماً للعمل، يمكننا معه أن نميّز عدداً من الطبقات الاجتماعية المحدّدة والمترابطة ، وعدداً من المهن ذات التقنية الخاصة والوضع الخاص ، كالمزارعين ، والخبّازين ، والخزّافين ، وصانعي العربات ، والعسكريين ، والكتبة عند ظهور التدوين، وهو أمر يتفق غالباً مع بروز الاهتمامات الادارية ومقتضياتها •

ثم ان مثل هذه الجماعات تفرض أيضاً تنظيماً تراتبياً يجعل أي أمر صادر عن مركز القمة ينحــدر نحو التنفيذ عبر سلسلة من الدرجات تحته • كما ان هذه البنية تفرض على القاعــدة ، تحت ، وجــود طبقــات متصفة بالعــوز والخضوع ، أما في المستوى الوسطي ، أو فما فوق ، فثمة ذوو الرتب العالية ، الذين ينتمي بعضهم الى فئة رجال الدين ويتمتعون بنفوذ وسلطان كبيرين ، وبعضهم ينتمي الى فئة الاداريين ولهم أيضاً سلطان وغنى • وهناك في القمة فوق ملك تحيط به هالة من السطوع الديني ومفترض فيه أن يكون على صلة بالآلهة لحماية جماهير الشعب كلها •

ان هذهالبنية الاجتماعية منشأنها فسح المجاللتطوّر بعض الفنون ، وبوجه خاص فن العمارة . وهكذا يصبح بالامكان أن تطالعنا هنا أعمال فنية كبيرة من مثل المعابد والقصور والمدافن وغيرها . كما أن هذه المنشآت الواسعة تفسح مجالا للبذخ في التزيين والزخارف ، سواء في الداخل او في الخارج ، متكشّفة هكذا عن أفق مرئي من المشاهد الجدارية من كلا الجانبين ، جامعة بين الفن التجسيمي والفن التجريدي .

هذا فضلا عن أن هذه البنية الاجتماعية تفسح المجال أيضا أمام أشكال من الفن مرتبطة بمظاهر الترف والغنى ، كصناعة الحليّ والأشياء الثمينة النادرة ، وأغراض الزينة وسواها .

ان عملا مشابهاً منتقصّي العلاقة بينالفن وهذا النوع من البنية الاجتماعية يمكن أن يكون مجالا للبحث والاكتشاف في الفن المصري ، والفن الآشوري والبابلي وفنون الأمم الاخرى . لكن لأن مجال الدراسة يقتضينا هنا الاكتفاء بنموذج واحد ، فلنركّز انتباهنا على مصر ، وذلك لأننا نملك عن مصر معلومات كثيرة تتعلق بتقنية التنفيذ الفني ، ولأن الفن المصري يتمتع بوحدة أسلوبية

لا نظير لها في النقاء والصفاء • ويحسن بنا أن نضيف الى ما سبق سبباً آخر وهو أن ممالك كثيرة لم تتحقق فيها أية وحـدة فنية مرتبطة ببنيتها كمملـكة شـاسعة الأطراف ، كأمبراطورية جانكيزخان ، وهي الأوسع في تاريخ البشرية ، الا مصر فانها، بالعكس، قد بلغت عن طريق الفن، وبواسطته، حدّ التعبير الذي يكـاد أن يكـون كاملا عن حقـائقها الانسانية الخاصة •

ولا يغيبن عن البال بدءاً أن الفن المصري هو في الشكل الذي نعرفه فن غير مكتمل الحلقات وآثـاره ناقصة نقصاً فادحـاً • واذا كانت عوامل المنـاخ والجفاف الصحراوي ساعدت على صيانة العديد من الآثار فان أعمالا فنية كثيرة غابت في متاهات الضياع • فنحن نعرف مثلا أن الموسيقى لعبت دوراً ذا شأن في الحياة اذ ذاك • لكننا نجهل بالفعل كل الأشياء عن هذا الموضوع الا أنهـا كانت صوتية في نشأتها ثم ما لبثت أن تحولت سريعا الى موسيقى وترية • وقد استعمل المصريون آلات موسيقية مختلفة قابلة لابداع موسيقي متطور كالمزمار والناي والقيثارة وغيرها • وكان للايقاع في كل ذلك شأن أوّلي جعل الغناء مصحوباً بضربات من اليدين ، ومن الصنّاجات والمزاهر • هذا ، فيما يختص بالغناء ، مـا تبوح به الرسوم الجـدارية ، أو النصوص

الأدبية التي كانت معدّة للغناء ، مشيرة الى مكانة الموسيقى في الحياة المصرية قديماً . وانني أؤكد على هـذه النقطة بالذات لأبيّن بوضوح بأنه يجب ألاّ يكـون هناك أية أولوية للفنون التجسيمية بسبب أنها ظلت محفوظة ومصانة أكثر من الفنون الاخرى[1] . وعلى الجملة هناك خطأ في التقدير وفي النظرة الى الأشياء لا بد من أن يقع فيه كل من يواجه معطيات لا تزال محفوظة حتى اليوم . ومع ذلك لا مناص من الاكتفاء بالفنون التشكيلية الباقية .

والشيء الأكيد، من وجهة نظر أسلوبية، أي من مجموعة الشكول التي ينتظمها الفن المصري وتتضافر في منجزاته العملية ، هو أن هذا الفن قد بلغ دون أي جدال حـدود اكتماله الخاص . ولسوف يتاح لنـا بعد حين أن نرى بأن هذا الاكتمال الضافي هو أحد مشكلات ، ان لم يكن أحد أسرار هذا الفن ، الذي يمكن اعتباره فناً مغلقاً على ذاته .

أما خصائص الفن المصري مـن هذه الوجهة فتتلخّص بما يأتي :

١ ـ ان مجموعات معمارية كبيرة كالقصور والمعـابد تتميز بغلبة الخطوط الكبيرة المتجهة أفقياً أو عموديـاً ،

---

(١) سنواجه في فصل قادم هذه المسألة نفسها حول الموسيقى الاغريقية .

مستقيمة أو قليلة الانحناء ، كما تتميز بنوع من البناء ذي عوارض مسطحة ومستطيلة . ويقوم هذا اللون المعماري على تغطية البناء بحجارة مستطيلة ومسطحة يرتكز طرف كل منها على عمود من الأعمدة . والطول الأقصى للحجارة المستعملة في هذا الشكل هو الذي يحدد المسافة بين عمود وآخر . واذا كانت احدى الغرف المغطاة بهذه الطريقة فسيحة واسعة فانك ترى الأعمدة وقد ملأت المساحة الداخلية لتلك الغرفة . ثم ان الأعمدة نفسها ذات صفة رمزية أو قدسية الى حدّ ما تعبّر عنها تلك النقوش المتنوعة عند رؤوس الأعمدة والتي تمثل رسوماً من زهور النيلوفر، أو نبات البرديّ ، أو وجوهاً انسانية يبلغ عددها أربعة رؤوس أحياناً كما في الأعمدة المعروفة بأعمدة حاطور .

يضاف الى هذا العالم، هذا الفضاء المكشوف في البناء المصري ، أمكنة سفلية تحت وجه الأرض تلك هي مساكن الأموات وقبورهم . ويعتبر الفن الجنائزي من بين الفنون التي تستجيب لحاجة من الحاجات المهمة . ولسوف يتاح لنا أن نتحقق من هذا الموضوع في أكثر من مرّة بعد . ولقد بلغ هذا الفن في مصر مع الأهرام وغيرها من القبور ، ومدافن الجنوب ، أوج تطوره واكتماله .

٢ ــ ان فن النحت قد بلغ من الأهمية ما بلغه فن

العمارة المصريــة • وهو يعتبر ، مع النحت الاغريقي ؛ من أعظم المنجزات الناجحة المعروفة ، بالرغم مما بينهما مــن وجوه التعارض والتناقض • وهو يطــالعنا بلونيات مثيرة حقــاً ، تتراوح بين جمود العظمة وكهنونيتها ، في التماثيل الضخمة ، وبين واقعية التماثيل العادية كما في تمثال الكاتب الذي يجلس القرفصاء ، مروراً بالرشــاقة والحيوية كما في العديد من التماثيل • هذا ويخضع فن النحت ، من الناحية الجمالية ؛ لقانون أساؤوا تسميته « بقــانون المجابهة » ، وهو يعني بالضبط أن نصبة الأثر محددة بسيطرة وجهتي نظر تقفان كلتاهما على زاوية قائمة ، تنتظم احداهما الوجه الأمــامي للتمثال فيما تنتظم الثانية الوجه الجــانبي أو « البروفيل » من غير أن تتخللهما أية انحناءة أو أية حركة خارجة عن نطاق تينك الزاويتين •

٣ ــ ان اللوحــات في فن الرســم شديدة الأسلبة والتنميق • على أن الأشكال تبدو هنا شديدة الالتصاق بمحتواها وبجوهرها ، وهي مركّزة زخرفياً وممتــدة على مساحة مسطحة ، بحيث ينجم عن ذلــك تنظيم مثير لفضاء اللوحة الذي يمتد على بعدين اثنين ، والذي وان امتد على ثلاثة أبعاد يبقى مع ذلك موسوماً بذلك الجمود الذي يطبعه به استعمــال المرتكزين المستندين الى زاوية قــائمة ، كما

أسلفنا .

أما في فن التزيين والزخرفة فان الكائن الانساني : فيما عدا بعض النماذج لا سيما بعض مجموعات تمثل مشاهد من رقصات نسائية ، يبدو مبدئياً مرسوماً من جهة الوجه أو من الوجهة الجانبية ، بمعنى أن قانون المجابهة قابل للتطبيق في فن الرسم كما في فن النحت سواء بسواء . وهكذا ينعدم المنظور التجسيمي (وكل منظور هو تجسيمي في حال استعمال فضاء اللوحة استعمالا رمزياً ، وهو أحياناً مشابه في ذلك لما يرد منه في رسوم الأطفال) ، كما ينعدم كل بحث من أجل تحريك موضوع اللوحة عن طريق لعبة الأضواء والظلال . وبالرغم من أسلبة هذا الفن وزخرفته فانه ينجح بصورة مدهشة في التقاط المشاهد المحسوسة والمثيرة من الحياة . فكروا معي مثلا بمشاهد القنص أو مشاهد صيد الأسماك ، وبالمشاهد العديدة المنتزعة من حياة الحيوان ، كمشهد السنّور وهو يتربص بالعصافير بين قضبان القصب ، وكمشهد القردة وهي تسرق ثمار التين ، وكمشهد التمساح اذ هو يترقب ولادة أحد صغار فرس البحر الخ.. الخ..

ثم اننا نلاحظ الغنى في تعداد الألوان وفي تناسقها دائماً ، كما نلاحظ استعمالها بصورة تخلو من

التسوّجات . ولربما جاء اللون في بعض الحالات رمزياً محضاً وقد يكون مرتبطاً بقواعد وأصول دينية ، ولعلّ هذا ما يفسر كون أجسام بعض الرسوم الدينية ملوّنة بالأزرق ، أو الأحمر أو الاصفر .

٤ ــ ولأسباب ليست كلها دينية كان فن الرسوم الحيوانية متطوراً جداً عند المصريين . وبعض منحوتاتهم للسنّور والعقاب واللبوءة ، وابن آوى وغيرها تشكل احدى أبرز المجموعات الرائعة والأكثر أصالة في هذا الفن ، وقد ألهمت العديد من الفنانين المعاصرين ، كما سنرى ذلك بعد حين .

٥ ــ عرفت الفنون الصغرى تطوراً ملحوظاً ، لا سيما صناعة الخزف ، وصياغة الذهب ، وصناعة الأثاث والرياش المنزلية . ولقد تميزت صناعة المجوهرات من مثل قوارير الطيب ، والعقود وما شاكلها ، والصناديق الصغيرة والعلب وهلمّ جراً بحس تزييني مدهش وبمعرفة بتعدّد الالوان والمزاوجة بين الذهب وغيره من المعادن الكريمة . ان تقدّم التقنية في آثار الصنّاع المصريين الذين تولّوا عملية الترصيع بمعدن المينا قد بلغ حداً من الكمال يجب معه القول بأن القوم قد شهدوا ولادة حقيقية لعلم الكيمياء .

ناهيك بأن الفن التجريدي المصري قد كان في أكثر الأحيان وفي شكله التزييني موضوع محاكاة وتقليد خلال تسلسل تاريخ الفن • ومن الثابت أن الاغريق قد قبسوا منه موضوعات تزيينية اصطلاحية عديدة ، كشارات نظام البريد ، وهي كناية عن نقوش حلزونية ، يلتف بعضها على بعض بشكل دوري ، وكاستعمال الأشكال الهندسية من ذوات المضلّعات الكثيرة لملء فراغ الرسوم واللوحات •

أخيراً يجب التنويه خصوصاً بالكتابة الهيروغليفية وبمكانتها البارزة في اثبات الآثار التدوينية الكثيرة ، والتي تدخل ، من الناحية الفنية ، في صميم التأليف الزخرفي والتزييني • ان هذه النقطة بالذات هي من الأهمية بمكان بحيث أن تفسيرها الجمالي لم يحالفه التوفيق الا نادراً جداً • وليست حال الخط العربي من حيث الغرض الزخرفي والتزييني في البناء وعلى النسيج ، بأحسن وضعا ، في هذه الناحية ، من الخط المصري ، ومن استعمال الصينيين واليابانيين لكتابتهم في أغراض تزيينية وزخرفية الى حدّ ما ، وفي صياغة العقود وغيرها من أدوات الزينة والحلي •

وقد يكون من المستحسن القول أخيراً بأن بعض الرسوم الرمزية والتصويرية بالكتابة الهيروغليفية المصرية كالرمز الخطّي لعصفور العنز Ibis وللصقر والأسد

المقعي ، وزهور النيلوفر مثلا هي في الحقيقة نماذج رائعة للأسلبة التزيينية ، وهي أكثر نجاحاً وتوفيقاً من التفنن في أسلبة وتزيين شعـارات الفروسية والشرف الأوروبية في الأزمنة اللاحقة فيما بعد ٠

ان هذا الشكل من الفن قـد استمر، بعد أن بلغ أوج اكتماله ، دون تغيير كبير سحابة ما ينيف على أربعة آلاف سنة ٠ وهنا يكمن سرّ الفن المصري ٠ على أنه لم يتجمد كليّاً بل أثرت فيه بعض العوامل ٠ ولربما يكـون الفن المينوسي[١] Minoen قد أدخل عليه ميلا أكثر نحو استعمال الخطوط المنحنية ٠ وعلى كل حال ، ومهما حاول العـارفون أن يلاحظوا فيه فوارق أسلوبية مهمة بين فن الدولة المصرية القديمة، وفن الدولة المصرية الوسيطة ، وفن الصعيد ، فان أسلوبيته بوجه عام لا تخلو أبدا من تناسق بالغ الشأن في شكلهما وفي ديمومتها ٠ انه المثل الوحيد لفن يسعى الى كفاية فئة اجتماعية واحـدة خلال تلك المرحلة الزمنية الطويلة ٠

●

ثم ان هذا الفن ــ وهذه ظاهرة لا تقل أهمية وغرابة عن

---

(١) نسبة الى مينوس ملك كريت وشعبها في الالف الثالث والثاني ق٠م

سابقاتهـا ـ قـد أضاع فجـأة رواءه وحيويته • فمصر المسيحية ، ومن ثم الاسلامية قد قطعت في ذاكرتها الجماعية كل الجسور التي تربطها بالماضي على الرغم من مظاهر الشبه التقنية والاجتماعية العديدة مع مصر القـديمة • وهكذا فقدت الشواهد والآثار التي ما زالت قـائمة نسيجها من الحيوية والرواء وباتت مجرّد ألغاز وأسرار •

ولقد ساق الجهل الذي وقعت فيه الاجيال المتعاقبة حول مصر القديمة وحتى أواخر القرن الثامن عشر ، الى نـوع من الفهم أصبح شيئاً فشيئاً ، ومنذ بداية النهضة الاوروبية، يتردى في متاهات السراب الحقيقي حول الفن المصري • بل انه أصبح نوعاً من الأسطورة تحاك حول شعب ذي ألغـاز يملـك أسراراً خـارقة التصوّر • ان مثل هـذه الظنون والمعتقدات خاطئة تاريخياً وعلمياً • ولم يكن الأغارقة على ضلال عندما نعتوا العلـوم المصرية بأنهـا علوم تجريبية Empirique • ولم يتورع أفلاطون عن وصف علماء الهندسة المصريين بأنهم « سحّابو خيوط وشدّادو حبال » •

ومهما يكن محتوى الدين المصري ، والأدب المصري والعلوم المصرية ، فالحقيقة هي أنـه بالنظر الى فقـدان المعلومات الكافية عن مظاهر هذه الأعجوبة المثيرة فقد ذهب

الناس طويلا الى تعظيم شأنها وتقييمها فوق مـا تستحق • وذلك لأن ما من أحد ، ازاء ضخامة الأهرام أو أبي الهول وازاء بساطة تخطيطهما ، الا وتعتريه المشاعر الكثيفة التي تبعثها الجرأة ، ويثيرها الغموض ، وتولّدها العظمة في أغوار النفس البشرية • واذا أضفنا الى ذلك استحالة فك رمـوز الكتابة المصرية خـلال قرون طويلة أدركنا كيف تولّدت تلك الصورة الغريبة التي حاول القرن الثامن عشر اعادة رسم خطوطها وألوانها • في هذا الاتجاه تذكروا معي الآن مثلا الصورة الموسيقية التي صاغها موزار في مقطوعته « الناي المسحور » ، أو تذكروا مثلا تلـك الصورة التي حاولها الرسامون الذين تناولوا موضوع الهرب من مصر ، وكيف أن « مونسو دزيداريو » قـد تمثلها من خلال مبان خيالية مزدانة بنقوش تبـدو فيها شخصيات غامضة تحيط بضوء القمر الشاحب حيث يسير الأتان الذي يحمل الطفل يسوع والعذراء مريم ويقوده القديس يوسف الذي يمشي في الطليعة • ولسوف نعود الى الكـلام عن هذا الموضوع عندما سيأتي الحديث على هيغل بعـد حين •

على ان كل عصر اهتم بالفن التزييني عموماً قد وعى قيمة الثروة التي تتكشّف عنها أشـكال الفن المصري • وفيما يختص بفن الصياغة وصنع المجوهرات أثنـاء العهد

الامبراطوري الأول والامبراطورية الثانية في أواخر القرن التاسع عشر وحتى في المراحل المتأخرة القريبة طالما كان حذق الصياغة المصرية مصدر استلهام واستيحاء . وكذلك القول في الفن الذي يتخذ الحيوان موضوعاً له فانه قد تأثر تأثراً شديداً بجمالية الأسلبة المصرية في صياغة المعادن . حتى أن نحاتا مثل « هرناندز » قد استوحاها بشكل ظاهر ملموس .

ولعل وجهاً من وجوه الغرابة في الفن المصري أن موضوع الاستلهام الآنف قد كان على الدوام محدوداً جداً . وذلك لأن الكمال الأسلوبي هو من الروعة بحيث أن استلهامه يعني بالضرورة محاكاته بصورة لا تخفى على أحد وقد تبلغ أحياناً كثيرة حدّ النقل . وفي هذا أيضاً مجال للتأمل الفلسفي اذ نشعر كم أن الفن الذي نحن بصدده مغلق على ذاته ، محكم الاغلاق حيناً ، قليل الانفتاح ، بل بالكدّ منفتح حيناً آخر . ثم اننا نقع هنا على أحد الأسباب التي أدّت الى جملة من التفسيرات التاريخية والفلسفية المخطئة ، فضلا عن التصورات الخيالية لبعض الموروثات والتقاليد الفكرية الباطنية التي يعود بعضها فعلا الى الفلسفة الاسكندرانية ان لم يكن الى التراث المصري الخاص ، والتي يرتكز غيرها على وثائق ومراجع لا أساس لها من الصحة .

هذا وقد كان هيغل على حق عندما علّق على الفن المصري أهمية بالغة . ولا يغربنّ عن البال أن هذا الفن يمثل عنده مرحلة معينة من حيـاة العقل (راجع خصوصاً ، جمالية ، ترجمة جـانكيليفتش Jankélévitch ج٣ ، القسم الأول ، الفصل الأول : فن العمارة المستقل أو الرمزي) ولا يفوتنّنا أن الفن عند هيغل « يستجيب لحاجة بدائية تقوم على التعبير عن التصورات وعن الأفكار المتولّدة في العقل وعلى تجسيدها في الظاهر المحسوس » وهيغل يعتبر أن الفن لا يحلو له أن يكون تجسيمياً محضاً الا في مراحل الانكفاء والتقهقر . وعلى هذا الأساس لم يتورع هيغل عن اعتبار فن العمارة المصري لغة صامتة ولغزاً مغلقاً لا تستند الى هدف محدد والى غاية وظيفية كما هي الحال بالنسبة الى فن العمارة الكلاسيكي . ولهذا السبب نقع عنده ، حول الفن المصري ، على نظرات ثاقبة كقوله مثلا : « كل شيء يدفعنا الى الاعتقاد بـأن المسألة هنا مسألة خلق ، مسألة بنـاء كان فيها فعل الخلق ذاته ، فعل البنـاء ، نوعـاً من الصـلاة ، نوعـاً من العبادة يشترك فيها الشعب بأسره مع مليكه (المرجع ذاته ص٤٢) .

على أن هيغل لم ينج هو أيضاً من الوقوع في الخطأ السرابي المشار اليه آنفاً عندما يوافق على أن مفتاح الهمّ

الجمالي لهذا الفن هو لون من الرمزية السرية ، والغامضة حتى بالنسبة الى المصريين أنفسهم « في مصر ، يقول ، يجب علينا أن نفتش عن النموذج الأكمل لتطور الشكل الرمزي. فمصر هي أرض الرمز التي تنتدب نفسها لفك رموز العقل بواسطة العقل ذاته ، من غير أن يتوصل الى تحقيق ذلك فعلا . وهكذا تبقى المسائل محلولة ، وأقصى ما نستطيع أن نجده لها من حلول يكمن في اقتناعنا بأن ألغاز الفن المصري كانت ألغازاً بالنسبة الى المصريين أنفسهم . على أن الشعب المصري هو الشعب الفنّان حقاً ... لأن العقل ... يبدي نشاطاً لا يعرف الكلل من أجل اشباع الحاجة التي تعذبه وهي الاعلان عن فكره في الخارج بواسطة ظاهرات طبيعية وكأنه يعالج هذه الظاهرت ويكيّفها ليصوغ منها أغراضاً للحدس لا للفكر » . ومن هنا تطالعنا أيضاً جملة آراء كهذا القول مثلا : « هنا وهناك نماذج شخوص من نوع «الممنون» فوق جدران هي قاعات معارض فنية أيضاً ، بالاضافة الى كونها مغطاة بكتابات هيروغليفية مما يضفي عليها ، بحسب رأي الفرنسيين الذين شاهدوها مؤخرا ، شكل القماش القطني المطبّع . ولربما أمكننا اعتبارها صحائف من كتب أغلقت في هذا المكان فأصبح لها في النفس تأثير كتأثير أصوات نواقيس بعيدة توقظ أفكاراً مبهمة ، ومشاعر مبهمة من

الاعجاب والخشوع » •

اننا نلاحظ في آراء هيغل نقلا للفن المصري من السجل الذي يجب أن يكون فيه أصلا الى صحيفة مختلفة أخرى • وهذا لعمري أمر عجب لأن هيغل كان بوسعه أن يضع يده على وثائق من شأنها تعديل آرائه حول هذه المسألة • لقد كان يعرف الفن المصري من خلال نصوص هيرودوتس وسترابون من جهة ، ومن خلال منشورات العلماء الفرنسيين الذين جاؤوا مع حملة نابليون بونابرت الى مصر من جهة أخرى ، ولا سيما العالم دينون بصورة خاصة • لكن يجدر التنبه الى أن « الدقيق في نظام الكتابة الهيروغليفية » للعالم شامبليون قد نشر عام ١٨٢٣ ، وأن « جمالية » هيغل، وهي تصانيف نشرت بعد وفاة صاحبها وطبعت عام ١٨٣٥ ، كانت دروساً ومحاضرات ألقيت في الفترة الممتدة ما بين ١٨١٩ و ١٨٣١ وخصوصاً في الأعوام المتراوحة بين ١٨٢٦ و١٨٢٩ • ينتج عن ذلك أنه عندما كان هيغل يفكر هذا التفكير كانت الشروح والتفسيرات التي يستند اليها كوثائق ومراجع والتي تقوم على محاولة استخلاص آراء فلسفية غامضة من الخطوط الهيروغليفية المصرية مرتكزة في ذلك على ما يزعم فيها من وجود رموز طبيعية أو مجازات رمزية وما أشبه ، قد أصبحت شروحاً متخلفة لا قيمة لها وتفسيرات عفى عليها

الزمن ، اذ كان العلماء قد باشروا قراءة تلك الخطوط ، واتضح لهم مما طالعوه في شواهد الفن المصري، أنها تؤلف مجموعة دقيقة من النصوص المعدّة للقراءة ، وليست مجرد رموز واشارات مجازية مبهمة . وقد يكون الفن المصري فقد بذلك شيئاً من جلاله الروحاني ومن ابهامه اللذين أسبغتهما عليه النظرات الرومنطيقية ، الا أن الفن المصري قد اكتسب ولا ريب صفات وخصائص أكثر دقة وأوفر حياة بالنسبة الى التفكير الراهن .

●

أما فيما يختص بالحاجات الدقيقة التي يستجيب لها الفن المصري فان أول ما يطالعنا منها الحاجة الى قهر الفناء والانتصار على الموت ، أي الحاجة الى الخلود . فهذا الفن يهدف أساساً وبصورة جوهرية الى تخليد الموضوع الذي يعالجه .

وليست المسألة بالتأكيد مسألة خلود جمالي ناجم عمّا تتضمنه الآثار الفنية من تقنيات أسلوبية أساسية تثير الاحساس بالبقاء والديمومة ، أو من نصر على المستقبل بالنسبة الى أجيال قد تكون تلك الآثار الفنية صنعت من

أجلها • ان المسألة هنا مسألة واسطة ، قريبة من السحر ؛ لحضور أبدي ينتج عن تأثير النموذج الفني الذي هو صورة طبق الأصل عن موضوعه • ذلك أن الكائن البشري اذا مـا هلك جسده وبقيت صورته فانه لا يموت موتاً كاملا ، بل ان من شأن صورته في هذه الحال أن تؤمن له بقاءه وخلوده • ولئن غابت هكذا عن الوجود أجيال متعاقبة بأسرها، فبمجرد أن تكون رسوم شعب كامل من العمال والخدام والراقصين والموسيقيين ممثّلة في أجواء أحد القبور فان الحياة المستمرة هكذا بشكل سحري تبقى بتصرف الميت الذي ازدان قبره بمشاهدها• وبالنتيجة فكما أن للكلمة الطاقة والقدرة كذلك للصورة فعل الادامة والتخليد • ومن هنا بالتالي أن كل فن جنائزي مصري انما يقوم على تزويد الحياة المقبلة للميت بما هو ضروري له بحسب مـا يحتاجه في هذه الحياة الدنيا ، وليس السبيل الى متعة كاملة الا بما يكون تحت تصرف الميت ، ممثّلا برسوم وأشـكال تجسيدية • وهذه الحاجة الجمالية تكشف لنا ، كما يبدو ، عن وجه جديـد من وجوه الفن المصري • ذلك أن هذا الفن ، في الواقع ، وبرغم مسحته الكهنوتية ، هو فن يحب الحياة ويهدف الى تمجيدها عن طريق رسوم تزاوج مشاهد الحياة وتكون ظلا لها وصدى لحركتها بلا انقطاع والى ما لا نهاية • وهكذا مثلا ، على

هامش الصفة النسخية لمجموعات الشكول والأغراض التي يتكرر صنعها باستمرار ، تطالعنا لونيات من المشاهد المرحة ، كاللوحة الجدارية الشهيرة التي ألمحنا اليها قبلا ، والتي تمثل فرس البحر اذ هي تضع ولدها وأحد التماسيح يرنو اليها مترقباً ، أو كمشهد العامل الذي يغفو في مجرى الميزاب بينما يعمل آخرون في سقف المنزل ، في حين يصعد عامل من العمال وبيده عصا لايقاظ ذلك النائم ، أو تطالعنا لونيات من مشاهد ذات تعبير عاطفي كتلك الجدارية التي تمثل وزيراً وزوجته في الحديقة وحوله عصفوران ــ روحان من ذوي الرؤوس البشرية يقال لها « بـا » . ان مشهد هذه الامسية في الحديقة وبين زهورها هو في آن معاً نشيد للحياة وتقدمة للموت اذ أن الوزير لم يطلب رسم هذا المشهد الا من أجل حياته المقبلة . وهكذا فان هذه المأدبة الفنية الجميلة مرتبطة اذاً برغبة ملحة في بث الحياة بثاً محسوساً . ان سعادة الحياة هي التي يرتفع نشيدها في هذا الفن ، وهي التي يخلّدها على هذا النحو .

وتجدر الاشارة من ناحية ثالثة الى أن هذه المتعة بمباهج الدنيا وأطايبها يمكن أن تكون متعة مجردة عن أية غاية ، كما هي الحال مثلا في الفنون الصغرى ، لا تهدف الا الى صنع أشياء للزينة المحض من غير أن يكون لها غرض انتفاعي

عملي •

وهكذا أمام اتساع قضايا العلاقة بين الجمال والنفع، وهي قضايا تتنوع باستمرار على مدى الأجيال ؛ يجب أن يكون هناك قطاع خاص بالمنتجات المصرية التي لم تكن معدة لاستعمالها والانتفاع بها وانما كانت فقط لأغراض التبرج والتزيين كصناعة العلب والمناضد الصغيرة والآنية والطرف وغيرها • وهذه القطع الزخرفية يمكن استعمالها كهدايا ، وكمكوس ؛ كتلك المرسلة من سوريا ، كما يمكن أن تستعملها الخاصة من الناس لتبادل الهدايا في عيد رأس السنة • ويبدو أنه قد كان ثمة عند الفقراء أشياء لغرض تزييني محض ليست مما يتداوله الاستعمال اليومي الدارج كالعلب المنضدة والضفائر والآنية الخزفية •

أما الحاجة الرابعة التي تتلاقى عندها جميع الحاجات المذكورة آنفاً فهي ولا شك الحاجة الى التمجيد واحياء الذكر • وبالطبع فان هذا المظهر من الفن انما يتوجه به الى مقام الملك ، وأحيانا الى مقام احدى الشخصيات الرفيعة الشأن • لكن يمكننا التنويه هنا ، وهذه ناحية بارزة الأهمية أيضاً ، بوجود مشاركة جماعية عامة •

ولا بد أخيراً من ذكر غرض من أغراض الحاجة التي نحن بصددها ذلك هو المغامرة الفنية في مظاهرها الاحتفالية • ان

اقامة نصب لفرعون أو لشخصية ذات شأن في مكـانه كان مبعث نوع من احتفال شامل • والمغامرة الفنية هنا مغـامرة كاملة ليست تقتصر فقط على كونها مغامرة خلق وابـداع يفضيان بها الى ايجاد الطرفة الفنية ، وانما هي أيضاً مغامرة تقنية • ومن النافـل التأكيد على الصعوبة البالغة التي كان يواجهها رجال لا يستخدمون سوى آلات بسيطة لرفع مسلة من المسلات الحجرية[1] • ومن الثابت ، على كل حال ، ومع الاحتراز من المبالغات التي تشير اليها النصوص الباقية حول هذا الموضوع ، أن جميع مراحل هذه العملية كانت عيداً جماعياً تمجيدياً بالنسبة الى الجماهير الشعبية التي تحضرها • ويروي السيد « ب• مونتي » في مـا كتبه حول « الحياة اليومية في مصر زمن رعمسيس » (ص١٤٧) كيف كان الناس يذهبون جماعات لاحضار الكتل الصخرية الجميلة ، وكيف كانوا يجلبون المسلات الحجرية محمولة فوق مياه النيل بين مركبين • ثـم كيف كانت الكتلة الصخرية تعـالج بالنحت والنقش في المصنع ، وكيف أنه في الوقت الذي توضع فيه فوق المبارم وتسحبها زمر من العمال بالحبال وكأنهم صورة مصغرة عن مختلف فئات الشعب ، في هـذا الوقت فقط

(1) لمزيد من التفاصيل التقنية راجـع : شوزاي : تاريـخ العمارة ، حيث يستعرض المؤلف ، ولاول مرة ، اساليب البنائين المصريين من وجهة نظر تقنية وبشكل كامل الى حد بعيد جدا •

« يقلع النصب ويبدأ مساره على الطريق التي مهّدها صنّاع الحجارة وأزالوا منها النواتىء والحواجز . وقد تداعت الى ضفتي النهر جماهير كثيفة تبتغي التفرج والمتعة فيما راح الجنود يضربون نطاقا حاجزا أمامها ، وأرتال من المراكب ترافق سير الموكب ، متهادية في النيل بمحاذاة طريقه وسط تهاليل البجارة ومرافقيهم وأهازيج الجماهير المتألبة في المكان » ثم ان الجماهير تهوّل بالأيادي ويتعالى الصياح وتتردد الأناشيد وتصدح الحناجر بالغناء مصحوباً بموسيقى الناي والمزمار ، وموقّعاً ايقاعات غنية عميقة . وهذا يعني باختصار أن ثمة احتفالا تحتل المشاركة في الفعل المعماري مكانة جدّ بارزة وكثيفة .

يبقى، بعد الذي قدمناه ، أن نعرض لمسألة أخيرة وهي: ما دور الفنان هنا ؟ وكيف نفهم عمله ضمن هذا التركيب الاجتماعي المعقّد ؟

يعرف تاريخ الجمالية ألواناً مختلفة من مهمات الفنان : فهناك الفنان الصنّاع ، وهناك الفنان الرائي أو الرسول الملهم ، وهناك الفنان ذو المكانة الاجتماعية النبيلة الخ ... أما المصريون فقد اعتبروا الفنان صنّاعاً أصلا . واستطاع الفنانون أن يحصلوا مع ذلك على بعض المكافآت الجماعية .

فكثير من محترفات المثّالين أو الرسّامين قد استحصلت في الواقع على تزويدات مهمة . وقدّم الفرعون للفنانين مساكن تتيح لهم عيشاً مادياً هنيئاً خلال قيامهم بتنفيذ عمل معيّن . هذا وقد كان الفنانون من جهة أخرى مرتبطين بالاداريين وبكتّاب الدواوين ، وبرؤساء الأعمال والمهندسين وغيرهم . ومع هذا فاننا نرى أنهم يستحقون أكثر من لقب صنّاع . لقد كانوا بالحقيقة فنانين بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى . ويبدو أن بعضهم نال الشهرة وذيوع الذكر . فليس الفنان المصري دائماً مغفل الاسم ، اذ أن بعض الأسماء قد وصلت الينا ومنها : « دجيهوتيموزي » ، « حويا » ، « مريري » ، « احموزي » . ولربما أشارت بعض الكتابات المبهمة الى أن أحدهم ، « مريري » ، موصوف بأنه « أمير وكاتب ديوان » مما قد يفيد أنه كان شخصية ذات شأن . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى تتضمن الكتابة الموجودة على مدفن «سيتابون» تقريظاً بليغاً لموهبة الخلق والابداع يقول: « لم يكن مجرّد نسّاخ . لقد كان قلبه هو الذي يلهمه ولم يكن له أستاذ يحتذيه . ان هذا الفنان ذو أصابع حاذقة وذو بصيرة والمام بكل شيء » وهناك قول لأحد هؤلاء الفنانين يقرظ فيه نفسه على الشكل التالي : « انني أدرك سرّ الأقوال الربانية ، وأصول الشعائر الاحتفالية . لقد مارست

كل سحر • فأنا سيّد الأسرار • انني أشـاهد « رع » في تجلّيه ، وأنا الى ذلك فنان ممتاز في فنه، ورجل فوق الرجال في معارفه • لا تفوتني خفايا التمثال ، ولا براعة رسم المرأة ؛ ولا وقفة عازف القيثار ••• ولا دهشة الانسان المستيقظ من سبـاته ؛ كما لا تفوتني رفعة ذراع الرامي ، ولا انحناءة العدّاء • وأنا أدرك سر صناعة الترصيع الذي لا تأكله نـار ولا يذيبه مـاء » • (موتني ص١٥٧) •

وبالنتيجة نلاحظ ــ والاشارة وردت قبلا ــ أن في مصر القديمة مكاناً ما للفن من أجل الفن • كما نجد فيها أيضا وهذا من الأهمية في مكان كبير ــ وعياً لا جدال فيه لما يجعل من الفن عملا متخصصا ، وللصفات التي يجب أن يتحلى بها الفنان ، ولمناهج في التفكير لا بد منها لتميّزه عن سواه •

الا أن ثمة شيئا آخر ينبغي التنويه به والتشديد عليه ، وهو أنه لا مكان في هذا الوضع التاريخي والاجتماعي لأن يعبّر الفنان عن مشاعره الخاصة وآرائه الشخصية • انمـا هو يسعى الى محاولة التعبير عن وضع عام ديني واجتماعي • وبمقدار ما يكون الأثر شخصياً ، أي أن يتشخصن ، فـان المشاعر المعبَّر عنها هي مشاعر الذي أوصى بصنعه لا مشاعر من يتولى صنعه • وجلّ ما يقوم به الفنان في هذه الحالة

أنه يضع ابداعه وخياله قاعدة ينطلق منها ليكون الترجمان الأمثل لتلك المشاعر ، وليصوغ التعبير الحي والتصويري عن الأفكار والمشاعر التي ترتبّ عليه أن يجسدها في الواقع المحسوس .

ولا نظنن من ناحية ثانية أن الحاجات الدقيقة والملحة التي يعمد الفن المصري القديم الى تلبيتها هي حاجات مقصورة فقط على ذلك النوع من الحياة الحضارية وحدها دون غيرها . فالواقع أن تجميل الحياة ، وتمجيد الجهد الجماعي ، وتخليد ما هو عابر ، والانتصار على الزمن والموت ، وتحويل المتعة المادية والنفعية الى بهجة روحية وجمالية ، كل هذه من الدوافع العامة للنشاط الفني . الا أن ما هو خاص بمصر ، ويفسر ظاهرة « الانغلاق على الذات » في الفن المصري ، وقد أشرنا اليها غير مرة ، أن الفن المصري لم يجتهد قط في تغيير الوجود الانساني ، أو في سبر أغواره ، أو في الكشف عن جوانبه الخفية والحميمة ، أي أنه اكتفى بأن يبدع لذلك الوجود ظلا يمثله بالصورة أو بالشكل ، ويجسّد مشاهده العادية المألوفة أو العظيمة الرائعة . ولسوف نرى في الفصل المقبل كم كان الفن الاغريقي ينطلق من مبادىء متغايرة مختلفة .

ولئن بدا لنا أن الفن المصري قد أخفق من بعض الوجوه،

بمعنى أنه لم يحمل الا رسالته الخاصة فقط ، وبمعنى أنه لم يشيّد للبشرية صرحاً من القيم القابلة للمشاركة الواسعة ، فانه بالأقل قد نجح في ما رمى اليه نجاحاً عظيماً مدهشاً ، لأنه نجح في تحقيق ذلك الخلود الذي استهدفه ، ولأن تلك الأرواح التي عاشت منذ ثلاثة وثلاثين قرناً مـا تزال حيّة حاضرة حتى اليوم .

٤ الاعجوبة الاغريقية

ان نجاح الفن الاغريقي يطرح على بساط البحث قضايا عديدة . وثمة بالنسبة الى المسائل التي تهمنا أشيــاء مثيرة من الابهــام والغموض . فلقد مر معنــا أن الفن المصري يستجيب للحاجات الدقيقة المنبثقة عن وضع حضاري معيَّن، في اطار دولة زراعية ادارية وتيوقراطية تتملك سكانها رغبات ومعتقدات خاصة تقول بالبقاء والخلود . ومر معنا كذلك أن الفن المصري يفقد ، خارج هذه الظروف المحددة ، قسماً كبيراً من قيمته كفن يحاول اشبــاع تلك الحاجات ، بالرغم من جميع الصفات والخصائص الفنية التي يتمتع بها . أما الفن الاغريقي ، وخصوصاً الآثيني في القرن الخامس ق.م. فانه ليس موجَّهاً فقط لاشباع الحاجات الوضعية والظرفية لجماعة بشرية معينة ، لكنه بدا وكأنه يحمل كفاية كاملــة تامَّة للحاجات الجمالية عند كثير من المجتمعات البشرية وفي ظروف زمنية ودينية وروحية ومادية شديدة التباين فيمــا

بينها . واذا كانت العادة قد درجت على القول « بالأعجوبة الاغريقية » فانني أرى على الأقل أعجوبتين اثنتين لا أعجوبة واحدة : ١ ــ اعجوبة تاريخية : تكمن في أن شكلا من الفن على قدر كبير من الأهمية قد نما وازدهر في مدى قصير جداً من الزمن ؛ وفي مساحة محدودة جداً من المكان . ٢ ــ اعجوبة جمالية : تكمن في أن طبيعة الشكل الفني الذي نشأ في تلك الظروف كانت من النوع الذي يستطيع اشباع الحاجات الجمالية لأزمان اخرى وعادات اخرى.

١ ــ الأعجوبة التاريخية .

انها لظاهرة غريبة تلك التي، في أقل من مئتي عام ، تجسّد انبثاق شكل من الفن شديد البروز والروعة . وسواء أكانت تلك الظاهرة تثير فينا الاعجاب أم الملل ،، وسواء رغبنا للفن المعاصر في أن يعود الى الاقتباس من دروسها أم أن يضرب عنها صفحاً من النسيان ، فما من أحد يستطيع أن ينكر عليها المكانة التي لا مثيل لها من بلوغ الاتقان والكمال .

على أنه يحسن بنا القول بادىء بدء ان هذا الشكل من الفن قد نما وازدهر في رقعة بشرية صغيرة الى أقصى حد . فاليونان ، من الناحية الجمالية التي تهمّنا ، هي قبل كل

شيء آثينا ، وهي الى ذلك أيضاً الطرف الايوني من آسيا وجزيرة صقلّية • أما سبارتة فيجب ألا تدخل في الحسبان: ولطالما ذهب الاغريق ، ولربما على غير وجه حق ، الى اعتبار بعض الشعوب الهلينية مجرّدة من الحاجات الجمالية الى حد أن اسم البيوسى قد ظلّ (ولربما عن غير حق ، اذ أن بندار كان بيوسياً) مرادفاً لانعدام الثقافة ، ولانعدام القدرة على فهم الفن ولفقدان الحاجات الجمالية • وعلى هذا لم يكن الآثينيون في العصر الذي شهد أوج عظمتهم أكثر من مجتمع صغير لا يتعدّى أربع مئة ألف نسمة ؛ نصفهم في مدينة آثينا ذاتها •

ثم ان ضيق الاطار الزمني هو أيضاً باعث على الدهشة والعجب • فكل ما يتمتع به الفن الاغريقي من قيمة سامية، وكل ما يجعله الأنموذج المثالي للكمال ، كل ذلك قد نما وتطوّر في الحقبة الزمنية الممتدة ما بين القرن السابع والقرن الرابع قبل الميلاد •

ولطالما حاولنا أن نتبيّن في آثار «اكسوانا» (XOANA) البدائية ، أو في رسوم الآنية « الديبيلية » (Dipyliens) بعضاً من الخصائص الجمالية التي تمكننا من تفسير الأعجوبة اللاحقة ، ولطالما ذهب عصرنا بعيداً جداً في اغداق التقييم

على كل ما هو قديم على حساب القيم المتطوّرة والكلاسيكية، ومع ذلك يبقى صحيحاً أن الفن الاغريقي في القرن الثامن، والقرن السابع ، أو حتى في القرن السادس ، هو بالتأكيد أدنى درجة مما عرفته في العصور ذاتها الممالك الآسيوية ، من مثل نقوش « خرساباد » وهي معاصرة لآثار «اكسوانا»، أو من مثل قصر « مدينة الفرس » في بلاد فارس • أما مصر فقد كانت أوانذاك في عهد دولة الصعيد ، وهو آخر عهود استقلالها وسيادتها • واذا ما انتقلنا الى آسيا تطالعنا في الحقبة ذاتها بواكير الطرف الفنية المصنوعة من حجارة اليشب (Jades) الصينية • وتطالعنا في الغرب بعض المدافن الأترورية[1] (Etrusques) التي قد تعود الى أزمنة متشابهة • واذا كانت بلاد الاغريق، أخيراً ، قد أفادت من يقظات أكيدة على ما اختزنته ذاكرة شعبها من الحضارة المينوسية[2] فان هذه اليقظات هي ، بقدر أو بآخر ، في جملة ما تقوم عليه آثار العصر الذهبي الاغريقي •

وفجأة يحدث تطوّر بالغ السرعة• فنشهد في حوالي مئة عام التغيّر الذي ينتقل بنا من الأثر الممثّل الالهة « هيرا الساموسية »[3] (٥٤٠ ق•م) وهو أثر يبدو الجمود ظاهراً

---

(١) من منطقة اترويا التي كانت تقع قديما غربي ايطاليا . (المعرب)

(٢) نسبة الى مينوس ملك كريت وقد مرت الاشارة اليه قبلا . (المعرب)

في هيئة جسمه المستور بغلالة ، ويفتقر اجمالا الى الحياة والحركة، فضلا عن أنه يقوم على مبدأ المواجهة كأنه أثر بدائي وحشي ، لنشهد تطوراً يضعنا رأساً أمام الأثر الدلفي الذي يمثل الحوذي ، سائق العربة (٤٧٠ ق٠م) ، وأمام اللوحة ذات الوجوه الثلاثة في « لودوفيزي » بجنوب ايطاليا ، أو ليضعنا أيضاً أمام تمثال فينوس المعروفة بفينوس الاسكيلينية (٤٦٠ ق٠م) ، وهو قسم لجسد امرأة ذي روعة كاملة تمور به الحياة والحركة بشكل مدهش ، أو أمام تمثال آثينا ، المشهور باسم « آثينا لمنيا » (٤٥٠ ق٠م) ، أو لنشهد بعد حين من الوقت تمثال اله النصر الذي يخلع نعليه ، وهو تمثال تبدو فيه معالم الجسد عبر نسيج الثوب ، ومن خلال ثنياته وبواسطتها . ومتى علمنا ما يتطلبه هذا العمل من ذائقة مرهفة ، ومن احساس دقيق بالحياة ، ومن ملاحظة بالغة للواقع ، ومن اتزان وانسجام في خلق تأثير تقني شديد الصعوبة ، أدركنا مقدار الدهشة التي يثيرها فينا ذلك الانتقال السريع من حالة بدائية في الفن الاغريقي، وهي حالة يجب أن تكون عندنا الشجاعة الكافية لاعتبارها أقل شأناً بكثير مما جاء بعدها (برغم ما ألمعت اليه آنفاً من الميل

---

(٣) نسبة الى جزيرة ساموس في بحر ايجه ، وهيراهي زوجة زوش ، سيد الالهة ، والهة الزواج في الاساطير الاغريقية . (المعرب)

المعاصر الى اغـداق التقييم على الآثـار الأوليـة القديمة (تقديرها فوق ما تستحق) الى درجة لا تضاهي في الفن (لا يمكن تخطيها على درب الابداع المثـالي اللاحق الذي سمّي بالكلاسيكي •

ما هي الآن الخطوط الغالبة لهذا الفن ؟

فليسمح لي التذكير بأشياء هي بالتأكيد شائعة الى حدّ الابتذال ، لكن يجب قولها في كل حال :

١ ــ نوع خارق من الانسجام والتساوق ناجم عن دقة كاملة في الاحجام والنِّسب • وليس المقصود بذلك نوعـاً من « القوانين » التي تفرض أقيسة عددية دقيقة ، بقدر ما هو مقصود به نوع من سحر الأعـداد ، ملـيء بالحـركة والحيوية ، ومقاس آنياً بكمال محسوس ، يكشف بصورة داخلية من ذاته عن مركّب تام من الانسجام الرياضيّ •

٢ ــ النزعة الانسانية • ولسنـا نعني بهـا نوعاً من التشبيهية[1] (Anthropomorphisme) الادراكية ، وأخذ الانسانيّ مقياساً لكل شيء • لكننا نعني بها ، من وجهـة نظر جمالية ، استخدام الجسم البشري أداة للتعبير جوهرية،

---

(1) نزعة فلسفية تقوم على خلع الصفات البشرية على الله وتشبيهه بالانسان. مثلها في الفكر العربي الفرقة المعروفة بالمشبهة او المجسمة . (المعرب)

والتخلّص بهذه الوسيلة من كل مـــا هو غير انساني وقبيح بجميع أشكاله ومظاهره ، كما نعني بها أيضاً استخدام عالم الحيوان كوسيلة هامة للتعبير عما هو الهيّ وربانيّ ، أو عن المدارك الأكثر نبلا ، كما كانت الحـــال ، في فن ما قبل التاريخ ، وبكل تأكيد في الفن البابليّ ، وفي الفن المصريّ وغيرهما •

٣ ـ الوقار البليغ الذي هو مزيج من النبل والاعتدال وهدوء العظمة ، العظمة الاخلاقية والمعنوية قبل أن تكون عظمة مادية • وعلى هذه الخاصّة الأخيرة شدّد الباحثون في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، أمثال «ليسنغ» ، أو « ونكلمن » في ما كتبه من « تأملات حول تقليد الآثار الاغريقية في النحت والرسم » (١٧٦٤)، في محاولة للكشف بدقة عما أمكن استخلاصه من الفن الاغريقي لتحديد المثل الأعلى للكلاسيكية •

وفيما يتصل بالسرعة المذهلة التي سار فيها التطور الفني عند الاغريق يمكن ايراد عدد من أسباب تاريخية دقيقـــة ، لا سيما فيما يختص بالازدهار الآثيني في القرن الخـــامس ق•م ، وذلك دون أن نغفل واقعاً وهو أن سياقاً تطوّريـــاً عاماً مكوّناً من عوامل جمالية قد أسهم مسبقاً ، وقبل المرحلة

المعنية ، في توجيه خطى الفن الاغريقي نحو نوع من المرونة ومن الحرية ، وكذلك نحو نوع من اختيار أشكال للقواعد المعمارية والنحتية التي أوجدت فيه قابلية للسير في ذلك الاندفاع العظيم . أما الأسباب التي شجعت على ذلك الاندفاع فيمكن حصرها بثلاثة مهمة .

١ ـ دمار آثينا بيد الفرس في السنة ٤٨٠ ق.م . وهو ظرف على جانب كبير جداً من الايجابية باعتبار أن دماراً كهذا مصحوباً في الوقت نفسه بانتصار ، وباحساس عظيم بالكبرياء القومية قد شكّل عاملا مؤاتياً للتفكير ببذل الجهد من أجل أن يكون بناء المدينة الجديدة آية فنية رائعة .

٢ ـ تدخل رجلين عبقريين هما « بريكلس » عميد الديمقراطية الآثينية في الأعوام الممتدة ما بين ٤٦٠ و ٤٣٥ ق.م . ومستشاره السياسي والفني النحّات والمهندس « فيدياس » .

٣ ـ امكانات مالية ضخمة . لقد اتيح لي أن ابيّن ، خلال حديثنا الأول ، أن حرارة الحاجة الجمالية تتفاوت صعوداً وهبوطاً بتفاوت الحالات بين الفقر ، وبين الثراء الذي يضع بتصرف المشاريع الفنية وسائل مالية وافرة .

والواقع أن تشييد معبد آثينا المعروف بالأكروبول ،

وتشييد البارتينون والاركتيون قد كلّف مبالغ مالية باهظة، وتظهر المصاريف التي تمّ اكتشافها (الأرقام مأخوذة من أعمال « كافينياك » و « تود ») أن المبالغ المنفقة قد صرفت أول الأمر من أموال الخزينة الآثينية، ثم من الخزينة الاتحادية التي كانت تجبى اليها الأموال من « ديلوس » الى آثينا حوالي السنة ٤٥٤ والتي كانت ثرواتها تأتي من الجزية الكبيرة التي كانت تفرضها آثينا على حلفائها . ومما يستفاد من هذه المعلومات أن مشروع بناء البارتينون قد كلّف حوالي ٧٠٠ « تالانت » ، أي مايقارب خمس مليارات فرنك فرنسيّ ، وأنّ تمثال « كريزيليفنتين » ، رائعة فيدياس التي استغرق العمل فيها ست سنوات ، قد كلّفت وحدها مبلغاً مماثلا تقريباً . وهكذا استطاع الآثينيون الذين أثروا من سيطرة مدينتهم على المدائن الاخرى ، أن يبذلوا أموالا ضخمة في سبيل انجاز المشاريع العظيمة التي أرادوها ، والتي تتعدى الامكانات العادية لشعب قليل العدد مثل شعبهم . وقد يجمل بنا القول أيضاً ان آثينا ، فيما بعد ، وفي الفترة الحرجة من حرب « البيلوبونيز » ، قد ردّت ثرواتها الفنية الى ما كانت عليه ، اذ أنها في العام ٤٠٦ قد صبغت آثار انتصاراتها والآنية المقدّسة ذهباً ، الا أن تمثال « كريزيليفنتين » قد نجا من كارثة هذا التحويل .

٤ ــ يجب أن نضيف أيضاً أنه اذا كان الذين أمروا بصنع تلك الآثار الرائعة قد توافرت لهم الامكانات الواسعة ، فان التكاليف الجمالية المحض (لا نعني بها ثمن المواد وأشغال الهندسة ، بل العمل الفنيّ المحض) قد كانت ضئيلة جداً • وعلينا أن نعرف الوضع المعيشي للفنان الاغريقي • فالواقع أن الفنانين الاغريقيين ، باستثناء قلّة من الرجال الافذاذ كفيدياس الذي كان يتمتع بنفوذ سياسي كمستشار فنّيّ لبريكلس ، لم يكونوا معتبرين على العموم أكثر من مجرّد عمّال فقط • ومما يروى في هذا المجال أن « ألسيبياد » قد عمد ذات يوم الى حجز الرسّام « أغاثاركوس » سجيناً في منزله حتى يزينه له برسوم جدارية • ومما تشير اليه الحسابات المذكورة أن الفنانين الذين عملوا في بناء « الاركتيون » قبضوا أجراً يومياً مقداره « دراخمة » واحدة في اليوم ، لا تمييز في ذلك بين المهندس والمياوم • ثم اننا نعرف أيضاً أن الذين كانوا يمارسون الفنون التشكيلية كانوا لا يلاقون التقدير الذي يستحقونه ، لأنهم كانوا يقومون بأعمال جسدية ويدوية • والنوادر حول هذا الموضوع أكثر من أن تحصى • نروي منها واحدة فقط ، تلك التي تدور حول سقراط عندما رغب في الاستجابة لأمر صادر اليه من «أبولون» يشير عليه بالانصراف الكلّي

الى ممارسة الفنون الجميلة • ومن المثير أن نلاحظ أن سقراط الذي كان قد تعلّم في شبابه مهنة النحات لم يفكر أن يعود الى ممارستها من بعد ، واكتفى منذئذ بنظم الأشعار ، أو بنظم أمثال ايزوب الخرافية شعراً على وجه الدقة • وفي هذا الحجّة على أن كونه قد اشتغل عاملا نحّاتاً ، لا يشكل بالنسبة اليه شيئاً يمكن ربطه بالسياق المعنوي والروحي لحياته •

•

فلنتفحّص الآن ما دعوناه بالأعجوبة الجمالية، أي تلك القيمة الخالدة للجوهر الأسلوبي المأثور عن فن الاغريق • وعلينا أن ندرك هنا أننا لا نعني بذلك الكلاسيكية ، كما تحدّدت عند استعمالها للمرة الاولى على يد «أولي-جيل» (Aulu-Gelle) في كتابه «الليالي الآثينية»[1] ، وانما نعني واقعاً هو أنه ، كما سنذكر ذلك فيما بعد ، كثيراً ما حملت أشكال الفن الاغريقي الحلول لمسائل طرحتها الحاجات الجمالية لدى جماعات بشرية غير المجتمع الاغريقي ، وفي

(١) علاّمة لاتيني من القرن الثاني بعد الميلاد ، ومؤلف . « الليالي الاتينية » وهي مصدر مهم عن الادب والحضارة في بلاد الاغارقة . (المعرب)

ظروف مغايرة لظروف هذا المجتمع ومشابهة لها في دقتها كذلك .

١ ــ انالامبراطورية الرومانية قداكتنفت بماجاءها من ارث الأغارقة الفني" . ثمة بالطبع انتاج فني خاص بالعالم الروماني كاستعمال القباب في حلبات كحلبات الكوليزه مثلا ، وهو استعمال كان معروفاً في العهد المينوسي ، الا أنه كف" عن أن يكون طريقة ذات شأن في البناء وبأشكال كأشكال أقواس النصر . والواقع الذي لا يقل حقيقة عن واقع الارث الروماني ذاته هو أن الفن الروماني في خطوطه العريضة الكبرى قد استند أساساً على الفن الاغريقيووجد فيه حجراً للزاوية كما يقولون ، بعد أن انتقل فن الأغارقة الى ايطاليا عن طريق استقدام الآثار الفنية مباشرة لا سيما التماثيل، أو عنطريق استخدام الفنانين الاغريقيين. وبمعنى آخر يمكنالقول انهلما قامت الامبراطورية الرومانية، وتحت تأثير ومتطلبات العمارات الكبرى ، والزخارف الفنيّة ، ومشاهد المجد والسؤدد ، نمت سريعاً في النفوس حاجات جمالية جامحة ، لم يكن بد لاشباعها من الرجوع أساساً الى الفن اليوناني .

٢ ــ انآسيا، وخصوصاً آسيا البوذيةقد وقعتمرات

عدّة « تحت تأثير الفن الاغريقي » كما يطيب لكثيرين أن يرددوا هذا الكـلام الذي لا يدلّ على جوهر الحقيقة . والمؤكد أنه قد كان ثمة تأثير ، بمعنى أنـه عقب فتوحـات الاسكندر مثلا ، قد حدث نوع من الضغط الديناميكي ذي منشأ يوناني على العـالم الآسيوي . بيد أننـا اذا حصرنا تفكيرنا فقط وبصورة خاصة في تلـك الأشكال من الفـن اليونـاني ـ البوذي الذي كانت مدينـة « هـدّى » في أفغانستان مركزاً له من القرن الثاني حتى القرن الرابع بعد الميلاد ، وحيث استعير نموذج أبولون لتمثيل بوذا نفسه ، أو حيث مثّل الرهبان البوذيون بالثوب اليوناني ، فان هذا لا يعني مطلقاً وجود أي تأثير ، انما يعني أن أشكال الفن اليوناني قد جـاءت بحلول للمشـاكل المطروحة أمام فن يستجيب لبعض الحاجات الآسيوية المعيّنة من الوجهتـين الاخلاقية والدينية . ولا ننسى أنه بالامكان وضع آثار فنية مختلفة بعضها في مقابل بعض أمـام مجتمع بشري دون أن تحدث فيه أي تأثير أو اخصاب ، اذا لم يكن هناك حـاجة جمالية تقود الى استغلال أسلوبها وأشكالها .

٣ ـ هذا ما حدث بالضبط أثنـاء النهضة الايطالية والفرنسية اذ انبثق منهما فجأةاتجاه قويّ نحو الفن القديم . فلقد كانت شواهد الأغارقة والرومان ماثلة في اطار القرون

الوسيطة ، حيث كانت تستخدم لا كنمــاذج تحتذى ، بل كمقالع لاستخراج المواد من أجل العمل في شواهد جديدة غيرها . والذي حدث في عصر النهضة هو أن حــالات من الحاجات الجديدة قد وجدت ، ظهر فجأة على أثرها أن الحل مرهون بدروس يجب البحث عنها في صميم الآثار القديمة. ولا شك أن ثمّة ظواهر معزولة تشذ عن هذا الوضع، نذكر منها اقدام نقولا البيزي (Nicolas de Pise) في القرن الثالث عشر على تقليد نماذج رومانية لبناء منبره الخطــابي في كنيسة المعمودية في « بيزا » ، ونذكر أيضاً عمل الرسّام الذي صوّر في كنيسة « ريمس » موكب زيارة السيــدة مريم العذراء الى اليصابات مستلهماً في عمله ولا شك أحد النماذج الفنية القديمة . الا أن هذه المبادرات ليست سوى أعمال فردية شاذة . وعلى كل حال فانه بعد مضيّ مرحلــة أولى من التطور العفوي للفن ، وارســاء قواعد ما يمكن تسميته بالنهضة بدأت ظواهر التحوّل ، خصوصاً في القرن الخامس عشر ، نحو استلهــام الآثار القديمة بصورة ذات أهمية كبيرة وشاملة ، عمّت شيئاً فشيئاً وعلى التوالي أرجاء أوروبة كلها .

٤ ـــ ابتداء من هذه المرحلة يمكن القول بأنه قد أصبح مستحيلا علــى الفن الأوروبي الفرار من تأثير الأشكــال

الاغريقية ، بنوع أن الأشكال الوظيفية للعمارات الدينية ، كما نلاحظها في معبد البارتينون الآثيني ، نجدها منقولة في باريس لبناء كنيسة المادلين (١٧٦٤) ، ولبناء الباتتيون القائم في شارع سوفلو والذي تم تشييده في العام ١٧٨٤ ، ولبناء البورصة الذي جرى تشييده بين ١٨٠٨ و ١٨٢٥ • وانه لمن المثير حقاً والمسلّي الى حد ما أن نلاحظ بأن أسلوبية الفن اليوناني التي ارتأى لويس الأول ، ملك بافاريا حوالي ١٨٣٠ ، أن يستوحيها لتجميل مدينة ميونيخ ، انتهت أخيراً بالرجوع الى مناخات آثينا عندما أصبح « أوتون » ، ابن لويس الأول ، ملكاً على اليونان حوالي السنة ١٨٣٢ • أضف الى ذلك أن عدداً من العمارات شيّده المهندسون والفنانون الذين وضعهم لويس الاول تحت تصرف ابنه •

والحقيقة أن مجهوداً ضخماً وفعّالا ما زال الفن المعاصر يبذله باستمرار للتخلص نهائياً من وطأة الأشكال اليونانية ـ سواء كنا من مؤيدي هذا الاتجاه أم لا ـ ومن سطوتها على الفكر الفني وهو لمّا يزل في طور حداثته • ويمكنني الآن أن اضيف الى اضبارة المسألة التي نواجهها ملاحظة تكوّنت عندي منذ حين ، وهي أن مدّة لا تزيد على بضعة شهور قد مرت بين الساعة التي أحدثكم فيها وبين المؤتمر الدولي الرابع لعلم الجمال الذي انعقد في آثينا خلال شهر

أيلول ١٩٦٠ • لقد كان عدد كبير من أعضاء المؤتمر يقصدون اليونان للمرة الأولى • كما كانت المناقشات تشهد بوجود نوع من أزمة ضميرية ، أو تشهد على وجه الدقة بوجود نوع من سوء النية قد نشأ عند بعض هؤلاء الذين يعيرون الأشياء الجمالية اهتماماً كبيراً وهم في حضرة « البارتينون » وشواهد « دلفي » وسواها • فلقد تهيأ عند بعض منهم أن جلال الرسالة الاغريقية يعمل بشكل أو بآخر على تضليل الايمان بحركة عصرية قوية ، وبدا وكأننا نشهد تداعي قيم آنية في حضرة قيم خالدة •

هل يجب أن نستنتج من ذلك أن الأغارقة قد عرفوا ، من الوجهة الجمالية ، كيف يضعون المثل الأعلى في نصابه ، وأن أي هروب من أشكال الفن الاغريقي من شأنه أن يفضي الى نوع من انحراف الحاجة الجمالية، ومن الافساد المؤقت؟

ثمة شيء ضروري يجب أن نضعه باديء ذي بدء في نصابه • وهو أن من الخطأ الاعتقاد بأن لليونانيين شيئاً من مثال أعلى جمالي يشبه من قريب أو من بعيد ما نسميه بالكلاسيكية • وانه لمن الضلال النظر الى الفن الاغريقي من خلال المثل الأعلى الكلاسيكي • كما أنه ليس من الصواب في شيء أن الفن الاغريقي في أزهى مراحله قد

اتصف حقيقة بالصفات والخصائص الكلاسيكية ·

ولا يذهبنّ بنا الظن الى ما ذهب اليه «تين» (Taine) وحتى « رينان » من أن خصائص الفن الاغريقي منبثقة عن الوضع المادي والعقلي لجمهرة الناس جميعاً اذ ذاك ، ومن أن ما ندعوها العبقرية اليونانية كانت منعكسة في كل مواطن آثيني بلا استثنـاء · فمن المؤكد أن الجمهور لم يكن في مستوى المثل الأعلى الذي كان يسعى اليـه « بريكلس » أو « فيدياس » · وكثيرون هم الذين كانوا على شـاكلة المواطن الذي يصفه « آرسطوفان » ، ذلك المواطن الـذي كان يؤمّ المسارح وكأنهـا أمكنة مرح ولهو ، يأكل فيهـا ويشرب أثناء التمثيل ، أو الذي « يهلّل ويصفّق من غـير أن يعرف سبباً لما يفعل » على حد قول أفلاطون · ومـن المؤكد أن كثيراً من مظاهر الشعور الديني كانت أبعد من أن تتصف بمناخ التطهير الذي يتحدثون عنه · وآيات الروعة الفنيـة التي يجسدهـا بنـاء معبد « الاركتيون » كانت تتناقض بقوة مع الغاية من وجوده · فالذين كانوا يحجّون اليه أملا بالحصول على آية يحلّون بها مشاكلهم الروحيّة انما كانوا يصغون الى أصوات شبيهة بالكلام صادرة عن ثقب في الأرض قد يكون مبعثها على الأرجح تياراً من الهواء المتسرّب في الأعماق · ناهيك بأن الأعيـاد الدينية كانت

تجري في منتهى الغلظ والفظاظة مشتملة على طقوس ترمز الى العلاقة الجنسية ، من مثل مشهد تلك المرأة التي كان الناس على جسر « سيفيز » ينتظرون عودتها من «ايلوزيس» ليمازحوها بخشونة وبذاءة .

وهناك خطأ ثان يجب تصحيحه وهو أننا كثيراً ما نكوّن في نفوسنا عن الفن الاغريقي صورة مجرّدة من ألوانها ، مسلوخة من اطارها الواقعي ، مفتقرة الى نبض الحركة والحياة من حولها . لقد كانت جميع مظاهر الحياة عندهم أزهى ألواناً بما لا يقاس ، وأوفر حيوية ، وأكثر صخباً مما يمكن أن نتخيّله تحت تأثير ذلك الخطأ . وعندما ينبري « تين » قائلا ان الأغارقة كانوا ، قبل كل شيء ، تشكيليين بسبب شفافية المناخ في بلادهم ، وبسبب وجود الرخام بكثرة فيها ، فهو انما يسهب طويلا في تفسير حقيقة خاطئة بحد ذاتها . فاليونانيون كانوا أولا سمعيّين لأن حياتهم كلها كانت مصحوبة بالموسيقى . والواقع أننا نعرف كثيراً من مشاهد العمل الذي كان ينفّذ على ايقاع الموسيقى . من ذلك مثلا طائفة وافرة من الأشغال المنزلية ، أو الزراعية ، كهرس الحبوب ، وعصر الأعناب ، كانت في آثينا تتم على أصوات الناي أو الدفوف وغيرها . وليس أدلّ على أننا لمعرفة اليونان نكتفي بمعرفة قاصرة لآثارها الفنية . ذلك

أننا نقبل على دراسة نصوص التراجيديا القديمة وكأنها نصوص أدبية تكتمل بذاتها من دون الموسيقى ، في حال أنها ليست كذلك ، وانما هي في الحقيقة نصوص لأوبرا مغنّاة . ولا يفوتنا أن الشعر فيها ينشد مصحوباً بأنغام المزمار والقيثارة وسواهما .

ويجب ألاّ يفوتنا كذلك أن الألوان المتعددة التي كانت تتحلّى بها الآثار التشكيلية قد تلفت بمعظمها . وعندما نطلق آيات الاعجاب بعظمة « البارتينون » الغابرة يجب ألاّ يخفى علينا أنه ، شأن المعابد جميعاً ، كانت تجلله ألوان الأحمر والازرق. كانت الأعمدة على العموم مطلية بمعجون المرمر الابيض ، فيما كانت الأفاريز التي تعلوها مدهونة بالأحمر ، والأزرق ، والاخضر ، كما كانت خطوطها المهيبة محلاّة أيضاً بأشكال زخرفية ، وأطرافها تحتضن تماثيل تميّز تساوقها وانسجامها عن صفحة الفضاء . ولقد كان مرمر التماثيل الممتاز مطلياً هو أيضاً ، وكذلك عيون التماثيل، كما كانت أثوابها الجميلة مزدانة بأشكال من صور الورود وغيرها . ومما يثير الاعجاب أن معدن البرونز الذي مايزال يخلب ألبابنا اليوم وهو تحت صدأ الزمن ، كان في أيامه الأولى ، وقبل أن يكسوه الزنجار، متألقاً يتوهج كالذهب. وحينما كانت تعلوه قشرة من الصدأ سرعان ما كانت الأيدي

تتوجه لازالته على الفور • هذا وقد كانت محاجر التماثيل مرصّعة بالمآقي الزجاجية، والشفاه مطليّة بالنحاس الأحمر، والأسنان ممثّلة بقطع من العاج أو الفضة مركّزة في داخل الشفتين •

ثم ان هذه التماثيل كانت بشكل أو بآخر معتبرة كأنها كائنات حيّة ، وكان الجهد منصبّاً على جعلها فعلا كذلك• وبعض التماثيل الشعائرية كانت في بعض الأعياد تغسل ثم تمسح بالزيت ، وكان هذا المسح الاحتفالي بمثابة وسيلة سحرية لاحيائها • وكثيرا ما كانوا يلبسونها الأثواب ويضعون عليها الغلائل • ولعلّ اعجاب الاغريقي بالحجر وتعلقه به ، كمادة للعمل وكأداة ، راجع في قسم كبير منه الى وجود ديانات بدائية تجعل للأحجار قيمة • وكانت هذه الأحجار تسمّى « المؤثرة » أو « الفاعلة » في لغة التصوّف الديني •

واذاً فهل يحق لنا الاعتقاد بأن ما أجراه الزمن في الآثار لاغريقية من تغيير وتحريف هو من باب المصادفة السعيدة ؟ هل يجب علينا القول بأن اختفاء الآثار الموسيقية هو من حسن الحظ • وأن من حسن الحظ كذلك امّحاء الألوان الاصطناعية عن الرخام، وأن تكون الشمس وتوالي القرون

قد لوّحاه شيئاً فشيئاً بلون الذهب ؟ أويكون ذهاب الناس والألوان وتجريد الأطلال كلّ شيء من مظاهره وراء تجلّي الفن الاغريقي في هالات النبل والسمو والرفعة ؟

الواقع أن هذا صحيح في بعض منـــه • فمن المؤكد أن الزمن يسبغ على الأطلال آيات الشرف والمهابة شريطة ألا يجهد الانسان نفسه كثيراً في العمل على احياء الماضي بمشاهد من قبيـــل « أصوات وألوان » ، وبعث الألوان الخـــافية بألوان المصابيح المشعشعة •

الا أن لنا حول هذا الموضوع شيئاً آخر نقوله • وهو أن هذا الفن كان استجابة للحيوية الدافقة عند الاغريقيين ، ولذلك الاحساس العميق بالايقـــاع ، وهو احساس كان ، خلال وجودهم كله ، عامل اثارة وتنبيه ، كما كان ، في الوقت ذاته ، عامل تهدئة واعتدال • فضلا عن أن هذا الفن كان يستجيب أيضاً للرغبة في تمجيد حاضرتهم وتخليد ذكرها • هذا ما أراده « بريكلس » ، وقد رأينا سابقاً الدور الـــذي يلعبه دافع الحاجة الفنية في مختلف مراحل التاريخ • ثم ان لهذا الفن أخيراً غاية يسعى الى تحقيقها وهو تكريم الآلهـــة الذين بيدهم تقرير مصير البشر وحفظ حيـــاتهم • على أن هذه الامور كلها هي بالنسبة الينـــا أمور باطلة لا تستحق

الاهتمام، أو ليس لها في الأقل سوى قيمة تاريخية وماضوية. وهكذا يبقى صحيحاً أن التغير الذي أحدثه الزمن وتوالي القرون في بنية هذا الفن، والذي جرّد الأكروبول من شبكة وجوده الأول ومن كل ما يلازمها من مشاعر محليّة زائلة، قد ساعد على ابراز رسالته الخالدة عبر التاريخ.

والحقيقة أن ثمة رسالة خالدة، وان تكن خافية، يحملها الفن اليوناني لكل الأجيال من بعده. ولذا، وبالرغم من أن فكرة الفن للفن كانت تتناقض مع عقلية اليونانيين، فان علينا أن نحاول كشف الأسباب الكبيرة التي ضمنت لرسالة الفن الاغريقي بقاءها وخلودها.

ثمة في نظري أسباب ثلاثة :

١ ـ كان الأغارقة ذوي احساس بالجمال شديد الاتساع، دقيق الميزان، كثير التديّن. وهو احساس يتفتّح وينمو في اطار الفن، كما ينشط وينضج في ميادين اخرى كذلك. وعلى هذا كان لا بد لحاجة جمالية، على درجة بالغة من القوة، أن تسعى الى بلوغ كفاياتها في الفن، وفي الطبيعة على حد سواء. ولنا في ما تضمنه الشعر من أدلّة حول هذا الموضوع اشارات عابرة الا أنها واقعية. ولنا خصوصا أكثر من دليل وشهادة في ذلك النوع من التعبّد للجمال

والتدين له المتمثلين بشدة الشغف بروعة المشاهد الطبيعية، وهو شغف يؤكده ويشهد عليه حسن اختيار أماكن العبادة. وليس من قبيل المصادفة أن أهم معابدهم مشيَّدة في أجمل المواضع وأبهاها . بل ان هذا دليل على اعتقادهم بأن جمال الموضع هو اشارة من اشارات الحضور الالهي. ولقد لاحظ « بلوتارك »[1] ذلك جيداً عندما تحدث عن المعابد القديمة فقال : « ان الأبنية التي نعتبرها من أقدم المعابد مشيَّدة في أماكن منفردة تملأ النفس بالنِّعم الالهية » .

٢ ــ انهذا الاحساس الديني بالجمال كان شديد التأثير عليهم ، وكان له ما يشبه معنى التجلّي الالهي وروعته ، الى حد الشعور بنوع من الرهبة القدسية أمام الجمال . وفي هذا الصدد يقول « مينـاندر »[2] : « كل شيء يفـوق ادراكنا هو بمثابة اله بالنسبة الينا » وهكذا فان أي جمال خارق يكفي لتبرير وجود ما يجسّده . تذكروا معي الآن أولئك العجائز في ملحمة هوميروس الذين رأوا في جمـال هيلانة الباهر ما يبرر اندلاع حرب طروادة . ولهذا السبب لا يكفي مطلقاً أن يكون التمثال مجسّداً بشكل فعّال أو بآخر ، الفكرة ، أو الصورة التي يكوّنها الناس عن أحد

(١) مؤرخ يوناني مولود حوالي السنة ٥٠ ميلادية . (المعرب)
(٢) احد شعراء الكوميديا الاغريق مولود في آثينا حوالي ٣٤٢ ق.م. (المعرب)

الآلهة . انما يجب أن يكون التمثال جميلا حتى يكون الهيًا . ومن هنا تطالعنا سلسلة من الميثولوجيا الجمالية التي يدخل فيها اله الحب ، الاله الكوني على حد تعبير الشاعر « هيزيود »[1] ، أو الوسيط الشيطاني ، على ما سمّاه أفلاطون فيما بعد ، كما تدخل فيها أيضاً تلك الالهة الساحرة : الهة النعمة ، أو آلهة التّنعم ، اللواتي يتبعن « هرمس »[2] ، ويرافقن « أبولون »[3] . ولعل في كل هذا ما يؤكد على أن الفكرة الأفلاطونية ــ مع أنها غير موجودة حرفياً في أي مكان من مؤلفات أفلاطون ــ القائلة « ان الجمال هو سطوع الحقيقة » انما تمثّل على أكمل وجه احساساً اغريقياً أصيلا ألا وهو الشعور بأنه اذا كان ثمة حقيقة مطلقة فان الجمال هو الدليل على وجودها .

٣ ــ وأخيراً قد يكون من الممكن ــ برغم أننا لا نستطيع تأكيد ذلك بالحجة الدامغة ، وبرغم أنه يجب الاحتراس من الاستنتاجات الجريئة المستخلصة من تحليل الآثار ــ قد يكون من الممكن أن الفنانين الأغارقة ، وبخاصة المهندسين المعماريين، قد انساقوا في نوع من صوفيّة الأعداد ، شبيهة

(١) احد ابرز اعلام الشعر الحكمي والتعليمي عند الاغريق . عاش في القرن الثامن قبل الميلاد . (المعرب)

(٢) اله الفصاحة والتجارة ، ورسول الالهة ، وابن زوش رب الارباب كما تقول الاسطورة اليونانية . (المعرب)

بالنزعة المأثورة عن الفيثاغورية ، أفضت بهم الى أن يدخلوا في آثارهمْ قواعـد وقوانين تراعي النسبة بين الأحجـام والأشكال بصورة موفّقة رائعة • على أننا لسنا متأكدين من صحة هذا الرأي لأن الوثائق التي بين أيدينـا لا تطرح على بسـاط البحث الا ّ ألوانـاً من تلك النسبة في منتهى البساطة والسهولة • أما فيما يتعلق بادخال التقطيع الرائع، أو التقطيع الذهبي ، كما يقولون ، على البناء الاغريقي فانها نظرية مشكوك جداً في صحتها برغم التأييد الذي تلقاه في أوساط علمية مرموقة • ثم ان الدراسات الأخيرة ، كدراسة « ميشليس » (Michelis) مثلا ، تصل الى حد انكار ما ينسب اليهم ـ أي الى الفنانين الأغارقة ـ من شهرة وروعة « صوابياتهم البصرية » مفترضة لها أسباباً تقنية في غاية البساطة • وليس مستحيلا أن يكون التقدم الذي صادفته علوم الهندسة والرياضيات عند الأغارقة ـ ويجب أن نشير الى أنـه تقـدم نظري ّ محض ـ لم يرافقـه تطبيق عملي للرياضيات في فن العمارة بمقدار ما رافقه الانتشار في حقل الهندسة ولربما كان يعكس في حقول فنية أخرى علاقـات انسجـامية قدّر علمـاء الرياضيـات وجودها ورجّحوه ترجيحاً •

ولئن دلت هذه الأسباب على شيء ، فانمـا تدل على

كثافة الحاجة الجمالية عند اليونانيين : وعلى الاتجاه الذي سارت فيه تلك الحاجة بحثاً عن كفاياتها • ولقد كانت متطلبات الحاجة الجمالية عندهم نوعاً من ترتيب كوني ونظام عام • ولم يخطر ببالهم لحظة اعتبار القيم الجمالية قطاعات منفصلة عن الفكر النظري أو عن العمل • والجمال بالنسبة الى اليوناني شيء ينال بالذائقة •

لهذا السبب، ولا شك، يمكن القول بأن ثمة فعلا رسالة خالدة في كل ما يصدر عن الحاجات الجمالية عند شعب كان الجمال في عرفه دليل الألوهية وشرطاً من شروطها •

٥ الحاجات الجمالية في القرون الوسطى

لست هنا في معرض كتابة تاريخ للاحساس الجمالي . انما غايتي البحث عن أبرز أشكال الحاجة الجمالية انطلاقاً من نماذج مختارة وأعمال محدّدة . فلنحاول منذ الآن اذاً أن نقفز قفزة واسعة في الزمن لنصل الى القرون الوسطى المسيحية ، والفرنسية خاصة ، فنقف منها أمام الحقبة التي رافقت القرنين الثاني عشر والثالث عشر على وجه التدقيق.

غير أنه قد يكون مفيداً التذكير ولو عرضاً ببعض الأحداث التي تخللت المرحلة الفاصلة بين الحقبتين. فالواقع أن من الأهمية بمكان أن نشير الى أنه خلال تلك المدة الزمنية المنصرمة تطالعنا آثار من فن اغريقي مقتلع من أرضه ، محوّر يحيط به اطار اجتماعي جديد . فقد أصبحت روما شيئاً فشيئاً امبراطورية واسعة : فمن عام ٢٧ قبل الميلاد حيث نال « إوكتاف » لقب « اوغست » ، حتى عام ١١٧ بعد الميلاد ، وهو نهاية حكم « تراجان » ، كانت روما قد بلغت أوج عظمتها . الا أنه مع ذلك، وفي حين كانت الحاضرة

الرومانية تتحول الى مركز ثقافي، ظلت العادة مستمرة طويلا بأن يذهب الشبان الرومانيون ممن ينتمون الى الأسر العريقة لتحصيل ثقافتهم الانسانية في اليونان مقيمين في رحابها سنتين أو ثلاثاً . وهذه ناحية مهمة تجدر الاشارة اليها بالنسبة لموضوع دراستنا . كذلك عرفت فرنسا في القرون الوسطى . كما عرفت ايطاليا في القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر مسافرين يؤمون أرضها ، لا بقصد السياحة ، بل لاتمام ثقافتهم، لا سيما ثقافتهم الجمالية بوجه مخصوص . ولعل من المهم جداً أن ألفت انتباهكم هنا الى أن أوضاعاً تسود بعض البلدان ، وان تكن على جانب كبير من الازدهار، بحيث تبدو في نظر النخبة من المواطنين عاجزة عن اشباع الحاجة الجمالية المحلية اشباعاً كاملا وعلى المستوى الرفيع ، بحيث أن الدافع الى تلك الحاجة ، وهو احساس شبيه بعاطفة الحنين العميق ، يتجلى بالأسفار التي تهدف الى غاية ثقافية .

لكن . شيئاً فشيئاً ، ونتيجة لاغتنام آثار البلدان المفتوحة ، أو لانتقال الفنانين أصبحت روما نفسها مركزاً ثقافياً على جانب كبير من الأهمية . وقامت في أرجائها منجزات فنية ، كساحة « تراجان » تجسّد الرغبة في تجميل المدينة ، واحاطتها بالأطر الجمالية الخليقة بمجدها

كعاصمة للعالم • من تلك المنجزات نذكر : ساحة عامة فسيحة تشتمل على قصر للعدل ، ومساق للماء ، ومماش تمتد على مسافة بضعة كيلومترات للتنزه والاستجمام ، وجدران داخلية مزدانة بالرسوم ، وتماثيل بين الأعمدة ، وحدائق خضراء ، وظلال ، مما يضفي على المكان مسحة من السموّ والنبل ويجعله وسطاً للتسليات الرفيعة، ولبعض الأعمال التجارية أو القضائية في آن معاً• أما التماثيل فكانت من آثار « ليسيبيوس » و « فيدياس » و « براكسيتل » ، وهي اما تماثيل أصلية ، واما نسخات عنها • وعلى مقربة من كل ذلك تقوم حمامات المياه المعدنية •

ولئن دلت هذه المنجزات جميعاً على شيء ، فعلى أن الفن هنا يستجيب ، أول ما يستجيب ، لثلاثة دوافع كبيرة ، ويسعى الى اشباع ثلاث حاجات مهمّة :

١ ـ انه من نوع الفنون التي تنصبّ تقنيتها على تحقيق العظمة ، وتجسيد معاني السموّ • وهنا نلتقي مرة اخرى بظاهرة ألمعنا اليها في السابق ، وكثيرة الورود في التاريخ ، وهي الظاهرة التي يتجلى فيها الفن هادفاً الى تجسيد العظمة أكثر مما يهدف الى تجسيد معالم الغنى والثروة • ومن هنا وجب على الجمال أن يكون تعبيراً عن

العظمة وعن القدرة .

٢ ـ يمكننا أن نشير أيضاً الى تلك المهمة الترفيهية التي تستجيب في الغالب (وقد استجابت بالتأكيد عند الرومانيين في هذه الحقبة) الى حاجة السمو بأغراض التسلية . وخلق اهتماما تذات أبعاد شريفة ونبيلة من غير أن يكون لها عبء المشاغل والمهمّات . والمقصود بالتسليات الترفيهية في العالم الروماني ، وفي الحقبة التي تتحدث عنها هنا : تسليات شعبية عامة بالدرجة الاولى . ذلك أن حياة الأفراد في مساكنهم الخاصة ظلت تخضع لنمط من الحياة الرصينة الجادّة الى حد أن « تيبير »[١] (Tibère) أثار ما يشبه الفضيحة عندما عمل على تزيين غرفة نومه .

٣ ـ ثمة أخيراً الغاية الثقافية أو الوظيفة الثقافية لهذا الفن . وهي تبدو هنا ، في المرحلة التي نتكلم عنها ، وكأنها باكورة احساس جديد كل الجدّة . على أنه لن يستطيع ترسيخ جذوره وينمو بعافية الا في وقت لاحق ومتأخر حيث تكون قد توطدت دعائم تقاليد منظمة ، وماض أصبح كلاسيكياً ؛ ومأثور تربوي متناقل ، والثقة بامتلاك ارث

---

(١) هو الامبراطور الروماني الثاني ٤٢ ق.م. — ٣٧ ب.م. وقد كان حاذقا جدا سوى انه شديد البطش كثير الشكوك (المعرب) .

ثقافي مجيد وذي شأن . والواقع أن الرومانيين في عهد «تراجان» كانوا شديدي الاحساس بتلك المأثورات جميعاً .

غير أن عالماً من المشاعر الجديدة ، ومن الظواهر الروحية الجديدة ، راح خلال هذه الفترة يولد في الخفاء وينمو تحت ذلك الاطار من الفن الملوكي والوثني ، وهو عالم مهيأ لأن يحدث شيئاً فشيئاً انقلاباً عميقاً في الأخلاق والاجتماع والفلسفة والدين نعني به عالم المسيحية . فظهور المسيحية وانتشارها ومن ثم انتصارها المتعاظم انما هو في الحقيقة حدث غني جداً بالمؤثرات الجمالية ، سنتولى دراسته من هذه الوجهة الجمالية فقط .

●

ليس من شك في أن ثمة جمالية مسيحية . على أن بعضاً من مظاهرها عقائدي لاهوتي يمكن رده الى نصوص معينة من الكتاب المقدس ، أو يمكن ارجاعه الى آثار بعض من آباء الكنيسة . كما أن بعضاً من مظاهرها ، الناجم خصوصاً عن امتزاج الفن بشعائر العبادة وطقوسها ، مردود الى مقررات المجامع الكنسية أو الى التعاليم المنبثقة عن تراتب النظام الكنسي . لكن الجوهري فيها ، والذي كان له التأثير الأقوى في الفن ، والذي يستجيب لتطور مسيحي حقاً في الحاجة الجمالية ، يمكن حصره بما يأتي :

١ ــ اثار عام من شعور جديد ؛ تولّد عنه بصورة خاصة . ما يمكن تسميته بالمناخ المسيحي •

٢ ــ عدد من الأغراض والمواضيع الايديولوجية التي، وان لم تكن هي نفسها جمالية ؛ الا أنها أحدثت في الفن بعضاً من أشكاله الهامّة •

٣ ــ مجموعة كاملة من موضوعات وأغراض فن الايقونات • وها نحن ننتقل تباعاً الى تحليل كل من هذه النقاط الثلاث •

١ ــ المناخ المسيحي

حسبنا الالمام بآيات الانجيل ليطالعنا، الى جانب بعض المظاهر المأسوية ، ومظاهر الألم ، أول ما يطالعنا ، مناخ من الرقّة والسلام والطهارة والأمل ، ومن علائمه تكريس الطفولة كنموذج مثالي ، حتى للبالغين ، من حيث البساطة والسذاجة والنقاء والثقة • وينمو في هذا المناخ أيضاً شعور بالأخوة الانسانية ــ وهي أخوة عالمية كونية تتعدى نطاق التآخي بين أبناء حاضرة واحدة ، أو بين أعضاء مجتمع عرقي محدود ــ أخوة مرتبطة بتطور لفكرة الحب الذي تخطى مدلوله اليوناني من حيث أنه نوع من الاحساس

المؤلم بالحنين مبعثه الجمال ، وأصبح له معنى الشعور الهادئ والعميق الذي يجسّد مظهراً من مظاهر الأخوة ، وتصاحبه أيضاً فكرة العلاقة البنوية التي تربط الجميع بالذات الالهية • ومن هنا يطالعنا استنكار زاخم ودقيق لجميع أعمال العنف • ومن هنا أيضاً اجلال الضعفاء والمتألمين •

ويجب التنويه الى أن كلا من هذه العناصر ، اذا أخذناه وحده معزولاً عن غيره ، قد نعثر عليه ، ان لم يكن هو ذاته فعلى الأقل بشكل قريب جداً منه ، في بعض المناخات الدينية ، كما في دياتني (مثرا) و « بوذا » مثلا ، أو في بعض المناخات الفلسفية ، كما هي الحال في فلسفة « ايبكتيت » مثلا • غير أن اجتماعها معاً يضفي على المناخ المسيحي شيئاً ما خاصاً به وحده دون غيره •

لكن يجب ألا يقودنا الاعتقاد الى حد القول بأن هذا المناخ قد ساد اجمالا في جميع آثار الفن المسيحي ، أو أنه قد ساد أيضاً في جميع الأعمال التاريخية للشعوب المسيحية• الا أنه لا مناص أخيراً من الاقرار بأن الآداب الفرنسيسكانية، ولا سيما أعمال الرسّامين الذين استلهموها ، قد شهدت في أحيان كثيرة مثلا ، تأثراً ظاهراً جداً بهذا المناخ ، برغم ما

كان يغالبه دائماً من تأثير الأحاسيس والمشاعر اللامسيحية، كتمجيد العظمة العسكرية ومظاهر البذخ وهيبة القوة الدنيوية ، ومن تأثير جمالية الفن الوثني والحنين العميق اليه ...

٢ ــ الموضوعات الايديولوجية

انعدداً كبيراً منالأغراض والموضوعات الايديولوجية قد أثّر تأثيراً بالغاً في فن القرون الوسيطة :

أ ــ هناك أولا مفهوم لتاريخ بشريّ موجّه . ففي حين كان مجرى الحياة بالنسبة الى الاغريقي مجرى دائرياً ، أصبح التاريخ بالنسبة الىالمسيحي يبتديء منذ العهد الأول للخليقة وينتهي بنهاية العالم، وأصبح لمجرى الزمن فيه معنى ديني وماورائي . هذا الى كون التاريخ مقسوماً الى عهود مختلفة يطاوع بعضها بعضاً ويستجيب أحدها لمؤثرات الآخر. فكّروا معيهنا خصوصاً بالعلاقة الوثيقة بين العهدين التي بقول فيها رأي القديس « أوغسطينس » ، بأنالعهد القديم، من الكتاب المقدّس ، ما هو الا العهد الجديد محتجباً ، وبأنالعهد الجديد هو القديم سافراً. ولطالما جاءت مجموعة المنحوتات التزيينية للكاتدرائيات المسيحية أو تآليف بعض

الواجهات الزجاجية فيها : متأثرة أساساً وموجّهة بالخطوط الايديولوجية لمفهوم الزمن في المسيحية ، كما سنؤكد ذلك بالشواهد بعد حين .

ب ــ وهنالك ثانياً مفهوم كوني جديد ، يتمثل في أن العالم مقسوم الى ثلاث مناطق : الجحيم، والسماء ، وبينهما العالم الأرضي . وهــذا التصوّر الواسع للبنيــة الكونية يفرض نفسه حتى على منجزات فنية تقنيّة محض كعمليــة الاخراج المسرحي في القرون الوسطى . ثم ان هذه المناطق يتصل بعضها ببعض عن طريق وسطاء هم كل ما تشتمل عليه مراتب الملائكة والأولياء والقديسين والشهداء وهلمّ جرّاً.

ج ــ وهنالك أخيراً ما حملته المسيحية الى الفكر في القرون الوسطى من انتشــار خارق للنزعة الرمزية ، نعني بذلك مفهوماً للعلاقة الكونية ، والقدرة على التعبير عن أية حقيقة بواسطة الرمز . ولقد سبق أن اشتملت الأناجيل على مفاهيم أخلاقية عديدة جــاء التعبير عنهــا بشكل الأمثال الرمزية، ومن ثم أصبحت هذه فيما بعد موضوعات للرسوم الايقونية ، كموضوع الراعي الصالح، والزارع، والعذارى المجنونات ، وغيرها من الأغراض .

٣ ـ موضوعات الرسوم الايقونية

ان المسيحية قدّمت أيضاً للفن قصصاً تاريخية أو اسطورية ، من مثل القصص عن حياة السيد المسيح ، وعن ميلاده وموته • ولقد استوحى فن الرسوم الايقونية موضوعاته من النصوص الانجيلية الرسمية وغير الرسمية على اختلافها ، (موضوع الثور والحمار في المذود مثلا) • أما الفصول التي تمثل حياة الشهداء فان تأثيرها على عصر النهضة كان أبلغ منه على أعمال القرون الوسطى ، وقد أضفت على آثار النهضة لوناً أكثر حزناً وألماً • ولا بد أخيراً من القول بأن العهد القديم ، من الكتاب المقدّس ، وهو العهد الاسرائيلي ، قد لعب في الفن المسيحي دوراً ايقونياً يشبه الدور الذي لعبه العهد الجديد في هذا الفن ، استنادا الى العلاقة الوثيقة بين العهدين كما أشرنا من قبل ، والى ما يطالعنا من آثار تمثل ذبيحة ابراهيم ، أو سقوط أريحا وسواها • وهذه الظاهرة تهمّنا جداً من حيث أن الفكر اليهودي كان قبل المسيحية ، كالفكر العربيّ تماماً ، خلواً من أي ميل الى الرسم الايقوني أو يكاد • والواقع أنه لا يوجد أيّ أثر لفن تشكيلي عبريّ • واذا أردنا ألا نحكم على هذا الفكر بالاعدام ، من هذه الوجهة ، كما يسود

الاعتقاد في العادة ، قلنا أن العهد القديم يبدي احتراساً كبيراً حيال الفن التجسيمي • وان الأشكال الفنية الوحيدة الموجودة من هذا الفن كانت أشكالا متأثرة جداً بالطابع الهلّيني كما نلاحظ ذلك في أثر « كنيس دورا » مثلا •

وعليه فان المسيحية كانت ينبوعاً ثرّاً لعدد كبير جداً من الصور الجديدة التي أثرت في الفن وفعلت فيه فعلها البالغ •

لكن من الغريب أن نلاحظ ان هذا الفكر المسيحي لم يجد فورا عند نشوئه الأشكال التي تتيح له التعبير المتمكّن الواثق • ومع أن تعاليم الانجيل تنص على ألاّ توضع الخمرة الجديدة بخواب قديمة فان هذا بالفعل ما بدأت المسيحية تفعله في الفن عندما لجأت أشكال يونانو ـ رومانية ، مفضلة منها ما كان ذا وجه شعبي وصوفي بصورة خاصة • وهكذا يمكننا مثلا أن نلاحظ التقارب بين موضوع الراعي الصالح وبين موضوع « هرمس كريوفور » وهو يحمل نعجة فوق كتفيه ، وبين حوت يونان وبين جواد البحر الأسطوري عند الأغارقة ، وهو يرافق قطيع غنم « نيري » أو « أمفيتريب » ، وبين موضوع دانيال في جب الأسود وبين « أورفي » ساحر الحيوان ، وبين موضوع

الحمائم اللواتي يأتين للشرب من كأس الحياة وبين موضوع الكرمة الصوفية المقدّسة الخ .. ان هـذه الموضوعات جميعاً هي موضوعـات مستعارة ومنقولة من ميدان الى ميدان آخر ، ويمكن أن تتيح لنا مجال تفسير رمزي خاص للكشف عن مدلولاتها . ولكي لا نذكر الا مثلا واحـداً فقط ، فليكن ذلك مثل السمكة المسيحية ، فاننا اذا أخذنا الأحرف الأولى من عبارة Iesous Christos Theou Uios Sôter تحصّل معنا كلمة ichtus ومعناها « سمكة » . ولربما ذهبت بنا خفايا تلك الرمزية الى أبعـد من الرابط اللفظي والصلات الكتابية بين الحروف . ثم ان المسيحية المضطهدة قد خضعت لنوع من النشاط السري مما جعل فنها يتسم بالسذاجة وبالطابع الشعبي لأن حركتها تتوجه طوعاً الى فئات المساكين من الناس . الا أنها شيئا فشيئا ، لا سيما في القرن الرابع ، تجاوزت هؤلاء لتبلغ الطبقات العليا في المجتمع ، ولتقترن بالعظمة الرومانية ، ويضمن لها قسطنطين بموجب منشور ميلانو سنة ٣١٣ المساواة بسائر الديانات الوثنية .

وشهـدت القرون الستة التالية انقسام الإمبراطورية الرومانية على نفسها . وقامت الامبراطورية الرومـانية في

الشرق ، وهي يونانية اللغة ، تحتضن وتبقي على قيد الحياة كل ما هو جوهري في التراث الهلّيني ــ الروماني ، مع ميل ملحوظ الى التقوقع والتجمّد طالما كان موضوع بحث ونقاش بين الدارسين . الا أنه ، ولا شك ، كان مصدر تطور فني جميل ، تجسد في الفن البيزنطي ، الذي يبعث على الاعجاب حقاً ، سواء في نشاطات الفن المعماري أم في مجال الفنون الصغيرة ، أم في المنمنمات . والمعروف أن هجرة الفنانين البيزنطيين من القسطنطينية ، بعد سقوطها بأيدي الترك ، الى أوروبا الغربية ستكون سبباً من أسباب النهضة الأوروبية فيما بعد .

ثم ان الامبراطورية الرومانية في الغرب راحت تنهار أمام هجمات البربر . ومرت فترة ، عندما أسس شارلمان امبراطوريته ، حدث فيها نشاط لاستئناف التقاليد الثقافية والفنية السالفة، وهذا ما يدعى أحيانا بالنهضة الكارولنجية. غير أن أحداثاً جديدة قد وقعت فاسحة المجال لنشوء بنيات اجتماعية جديدة . مما أدى الى قيام النظام الاقطاعي المرتبط بنمط جديد من الحكم الملكي . ولنمض الآن في طريقنا الى القرن الثاني عشر لنشهد ، بعد أسلوب العمارة الروماني ، ذلك الشكل من العمارة ، أو على العموم تلك الأشكال الفنية التي يتكوّن منها الفن الذي نسميه الفن القوطي .

ان الكاتدرائية القوطية ، من وجهة نظر الدراسات التي تهمنا هنا ، تحتل مكانة عالية جداً من الأهمية . ذلك أننا ، عند ظهورها ، نشهد واحدة من تلك الحركات الجماعية التي تسهم فيها حاجة جمالية عميقة وعنيفة الى تغيير الأساليب وابداع أشكال جديدة . ولربما لا نكون بحاجة الى التذكير بقولة شهيرة لأحد المؤرخين « راوول غلابير » ورد فيها : « يمكن القول ان العالم وهو يخلع عنه أسماله العتيقة قد أراد أن يضفي ثوب الكنائس الأبيض في كل مكان ... وان جميع الأبنية الدينية كالكاتدرائيات ، والأديرة ، وكنائس القرى ، قد تحولت على يد المؤمنين الى أشياء أحسن » والحق أن هذه الفقرة التي تعود الى النصف الاول من القرن الحادي عشر ، يمكن تطبيقها مباشرة على الفن القوطي الذي قد يرجع تاريخ نشأته ـ بمقدار ما يمكن أن تخضع مثل هذه الأمور للتأريخ ـ الى تدشين كنيسة دير « سان دنيس » عام ١٤٤ على أنه ، مهما يكن التمييز بين الفن الروماني وبين الفن القوطي مهماً من الناحية الأسلوبية ، يجب ألا يفوتنا ان ثمة في الفن القوطي نوعاً من التفتح المستمر ، لا يمكن قياسه الا بمقدار ما نستطيع اكتشاف غنى « قبة الحرف ذات التعاريق » لنصل الى الفترة التي يمكن أن تكون فيها هذه الكاتدرائية النموذجية ،

في دير « سان دنيس » مثلا وشاهداً على وجود أسلوب جديد بلغ في الحقيقة مرتبة الحضور الساطع •

لكن قد تكون كاتدرائية « شارتر » هي التي تطلعنا أحسن مـــن غيرها على طبيعة الحاجات الجمالية التي نتج عنها ، في حواضر القرون الوسطى ، ذلك العمل الجبار الذي انتهى بنمط من البناء فريد في تاريخ العمارة كله •

والكـــاتدرائية المنوّه بها كناية عن بنـــاء فسيح ضخم (٥٨٠٠ متر مربع حجم فضائه ، ٤٦ مترا عرضا ، ١٨٠ مترا طولا ، ٣٦٫٥٥ مترا علوا من تحت القبة حتى رأسها •) وهو يسيطر على المدينة من الناحيتين المادية والروحية ، وقد كان بوسعه عهدئذ أن يستوعب داخل جدرانه كلها ســـكانها أجمعين •

والكاتدرائيات القوطية تضم جميع الفنون في اطار من الوحدة ذاتها • فهناك الرسوم الجدارية، وهناك السجوف والأستار ، وهناك الواجهات الزجاجية ، والحلي المجوهرة ، والتطاريز • وهناك الموسيقى ، وقد كان هناك المسرح ، قبل أن يستقل المسرح وينفرد بعيدا عن جوارها • الا أن أعمال النحت كانت تخلق في أرجاء الكنيسة عالما حقيقيا مـــن التماثيل التي بلغ عـــددها مـــا ينيف على الألف في بعض

الكنائس • ففي كنيسة « روان » ، وعلى قوس البوابة الرئيسية وحده ، ٣٥٦ تمثالا ، وفي كنيسة « شارتر » مجموعات بالعشرات لرسوم ونقوش تمثل مشاهد تيولوجية وتاريخية أو عقائدية • منها مجموعات لاثني عشر ملاكا ، و ٢٤ عجوزاً من شيوخ رؤيا يوحنا عن نهاية العالم ، و ١٨ ملكاً من ملوك يهوذا ، والفنون الحرة السبعة ، والفضائل الاثنتي عشرة ، والخطايا الاثنتي عشرة ، و ٣٨ مشهداً من حياة السيد المسيح ، وشهور السنة الاثني عشر ، و ١٤ مشهداً من مباهج النفس في الآخرة الخ ••• ذلكم هو الغنى المدهش لهذا البناء ، غني يشير في آن معاً ، الى التكاليف الاقتصادية لتحقيقه ، والى ضخامة الأعداد في كل شيء استدعاه تنظيمه •

بيد أن هذا الغنى الفائق لم يحل دون البساطة والوضوح والمنطق في التصميم وفي سائر الأشكال • وان الشكل العام بصورة خاصة يعبِّر باناقة ، ونقاء فريد ، عن طريقة تقنية أساسية ألا وهي الدقة المتناهية التي ترتفع بها القبة نحو العلاء تواكبها التعاريق من جهة الأعمدة ، وتتقاطع في النقطة الأدق ، مع أطراف الهيكل الخارجي الرائع للأقواس الزاخرة المحملة بالبروج والمرتكزة الى الدعائم •

ان مجموع الموارد الروحية والمادية المبذولة في سبيل

القيام بهذه الأعمال الضخمة والدقيقة تسمح لنا بتقدير مدى الاندفاع الروحي الذي استلزمه انجازها • ولقد بوشر بها وسط عاصفة من الحماسة حتى أن الأسقف « دينولت ده مونسون » ، أسقف « شارتر » مثلا ، شن ما يشبه حملة صليبية حقيقية من أجل تشييد الكاتدرائية الجديدة • أما الجمهور فقد استجاب لتلك الدعوة بحرارة تشهد بها خصوصاً أيام السخرة الطوعية التي أتاحت جلب الحجارة من مقالع « برشير » على مسافة ثمانية كيلومترات من الطريق الممتدة بين « شارتر » و « أورليان » •

لكن الحماسة وحدها لا تكفي • بل كان يجب الاعتماد أيضاً على عمال ومديري أشغال تفوق معارفهم التقنية (لا سيما فن تقطيع الأحجار) ما كان يقتضيه البناء الروماني بما لا يقاس • كما وجب أيضاً الاستمرار والثبات في الحماسة ، وهذا بحد ذاته حدث مدهش اذا ما فكّرنا في كنيسة « شارتر » التي كانت من أسرع المشاريع تنفيذاً ، اذ بوشر العمل فيها سنة ١١٩٤ وانتهى عام ١٢٦٠ مستغرقاً حوالي ستة وستين عاماً فقط ، في حين استغرقت خطوطه الكبرى وحدها ثلاثين عاماً من السنة ١١٩٤ الى السنة ١٢٢٥ • ومع ذلك لم يكتمل البناء قط كما هو مخطط في تصميمه • بل ان أية كاتدرائية قوطية لم تكتمل قط • ولقد

قامت في بعض الأماكن انتفاضات وثورات ضد البناء الكاتدرائي الذي يلتهم الموارد والثروات ، وضد الأسقف الذي يحاول تتميم العمل كما حدث في « ريمس » سنة ١٢٣٥ مثلا . على أنه اذا كان نبض الحماسة لم يستمر أكثر من جيلين أو ثلاثة أجيال بشرية فانه يمثل مع ذلك حدثاً عظيماً خارقاً .

وربّ سائل يسأل : هل أن هذا الحدث هو حدث جمالي محض ؟ رأساً أجيب : بالطبع لا . لكنني أجيب كذلك: بالطبع نعم أيضاً . فالحقيقة أن مسيحيي القرون الوسيطة لم يكونوا عند تشييد كاتدرائياتهم أكثر من أناس ما قبل التاريخ ، وأكثر من الأغارقة أو المصريين اهتماماً بالفن من أجل الفن . انما كان اهتمامهم ، أو قل شغفهم ، أن يعطوا لهذا المناخ العام من المشاعر والاحاسيس الجيّاشة التي يثيرها فيهم ذلك الجهد الخلاق التعبير الأجمل قدر المستطاع . وهذا يعني بالتأكيد سيطرة الشعور الديني . الا أنه الشعور الذي يفرض الجمال كصفة أكيدة من صفات البناء .

نستطيع اذاً من بين عناصر هذه الحاجة التي تفترض غايتها الروحية اتجاها نحو الجمال ، أن نميز عدّة معطيات أهمها :

١ ـ الشعور الديني . على أنه ، كما أسلفنا ، شعور مرتبط شرطاً بالممارسة الطقسية والشعائرية للحياة المسيحية. فهناك انسجام عام فيما بين مجموعة العناصر الأسلوبية التي يتألف منها البناء الكاتدرائي ابتداء من ارتفاعها الصاعد وانتهاء بكل ما من شأنه أن يساعد على التأمل الذاتي الداخلي ، وفيما بينها وبين مجموعة المشاعر التي يجب أن تؤدي ممارستها الى ربط الانسان بالكائن الالهي ، من جهة أخرى . والحقيقة ان معظم النصوص التي تحاول ، من خلال التعاليم الروحية ، أن تشير مثلا مسألة تقنيات تخيثلية يمكنها بمساعدة الفن أن تهيء حالات صالحة للاتعاظ وللتسامي الروحي ، تعود في الزمن الى القرن السادس عشر ، وحتى الى السابع عشر . لكن هذا لا يحول دون قيام نوع من التقارب الصوفي بين نظريات الحب الالهي ، كما نجدها في مذهب القديس « فكتور » وبين الجانب العاطفي والشعوري لجمالية الكاتدرائية برمته .

٢ ـ يجب ان نأخذ بعين الاعتبار أيضاً موضوع العظمة . فكما أن « السماوات تعبر عن عظمة الله ومجده » كذلك يجب أن تتجه الكاتدرائية الى تمجيد الله ، أو تمجيد السيدة العذراء باسم الموضع الذي تشاد فيه ، أو الى تمجيد القديس الذي تكرّس الكاتدرائية على اسمه . ويجب أن

نضيف الى ذلك أيضاً أن عظمة المدينة ، في مفهوم انسان القرون الوسطى ، أو عظمة الأبرشية ، ممتزجتان أوثق الامتزاج بذلك الغرض من التمجيد والتعظيم .

٣ ـ ثم ان للكاتدرائية القوطية وظيفة تعليمية وايديولوجية . فما من أحد يستطيع فهم الكاتدرائية القوطية ان هو لم يعتبر كونها بناء يهدف الى أن يقدم بواسطة الصورة والرسم منظومة عقائدية الى جماهير الشعب الامية . وأمامنا ، منذ رسالة « سان نيل » الشهيرة وحتى مجمع « ترانت » العديد من النصوص التي تنوه بكون الكاتدرائية هي « كتاب الفقراء » و « سفر المساكين » .

من هنا يتضح ، كما يتضح من أبيات القصيدة التي نظمها الشاعر « فرنسوا فيلون » بناء على طلب أمه ، أن مظهر البناء الذي يبدو للوهلة الأولى وكأنه خلق حرّ ، انما يستجيب بالعكس الى تصميم فكري وعقيدي مدروس بدراية كلية من قبل اختصاصيين ماهرين . ولم تكن موضوعات الرسوم التزيينية متروكة لرأي الرسامين ، بل كانت خاضعة لقرار مجلس الكهنة . والكاتدرائية ، كما قال « اميل مال » هي فكر القرون الوسطى ذاته وقد أمسى ظاهراً للعيان . واذا نحن عدنا الى كاتدرائية « شارتر »

التي ضربناها مثلا قبل حين ، ألفينا أنها مزينة بمجموعة من الزخارف المصنوعة وفاقـاً لتصميم مرتبط بمفهـوم الزمن الذي تحدثت عنه سابقاً . فالجهة الشمالية مكرسة للعهـد القـديم ، أي لقصة العـالم منـذ بدايته حتى زمن السيد المسيح ، والجهة الجنوبية تمثل حياة العالم منذ أيام المسيح الى نهاية الزمن ، مروراً بالشهداء والرسل حتى تحقيق رؤيا النهاية بعد الآلاف المؤلفة من السنين . أضف الى ذلك أيضاً أن أعمالا ايقونية هامة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتلك الاشارات والرموز الزمنية المذكورة . وهكذا تطالعنا احدى الواجهات الزجاجية وهي تمثّل النبي اشعيا حاملا القديس متىّ على كتفيه ، وفي هذا الرسم ما فيه من تعبير ارادي سـاذج عن أن العهد القديم يناصر العهد الجديد ويسانده . كما أن « سوجر » قد أعلن أنه أوصى بصنع واجهة زجاجية تمثل القديس بولس طحّاناً منهمكاً بطحن الحب الذي يقدمه له موسى . والواقع أن مثل هذه الرموز والاشارات تدخل في نطـاق رمزية الكاتدرائية . فضلا عـن أن نظرية الرمز والدلالات المعبِّرة انمـا تنبثق أيضاً من نص للقـديس بولس في رسـالته الى أهل غـالاطيه ــ الفصل الرابع ، ص٢٤ ــ (راجع في هذا الصدد أيضاً « مدينة الله » للقديس أوغسطينس) : « ان العهـد القديم هو العهـد الجديد

مستوراً بغطاء » ولقــد ورد في « التفسير العــادي » لـ « ولافريد سترابو » من القرن التاسع ما نصه : « ان كل شيء في العهد القديم له أربعة معان : معنى تاريخي ، ومعنى رمزي بحسب ما يقابله من محتويات العهد الجديد ، ومعنى يجب البحث فيه عن حقيقة أخلاقية مستورة ، وأخيراً معنى باطني هو مدخل الى الحياة الأبدية » .

ولربما تمكنا أيضاً من أن نقيم علاقة توفيق عــادية بين عالم الكاتدرائية وبين الفلسفة والعلم في القرون الوسطى ، وليس فقط بينها وبين معطيات اللاهوت . ذلك أن كل رمزيات الضوء ، وأهميته في المفهوم الجمالي للكاتدرائية ، والطريقة المشبعة بروح المعرفة والروعة والقوة التي تحوّل الضوء الى ألوان مشعشعة عبر الواجهات الزجاجية ، والتي تجعله يمر دون أية عوائق ، وتوزيع الأضواء والظــلال في أرجاء المبنى كله ، هذه الأمور جميعاً هي على صلة وثيقة بجمالية للضوء تمتد منذ ترجمة الأثر المنسوب الى « دنيس الآريوبــاجي » حوالي ١١٥٠ ، مروراً بآثــار « روبرت غروستســت » Robert Grosseteste ، و « تومــا ده فرسي » Thomas de Verceil أو « ألبير الكبير » .

ولقــد أفضت هــذه الجمالية للضوء الى منجزات رائعة كواجهات كاتدرائية شارتر مثلا . والمعروف أن مــدينة

شارتر هي التي أنجــزت الواجهات الزجاجية لكــاتدرائية « نوتردام » في باريس • وقد كان الجهــد المبذول فيها ضخماً جداً اذ كان عليها أن تزجّج ١٥٦ واجهة مــا بــين ١٢١٠ و ١٢٦٠ • ويجب ألا يغرب عن بالنا ان فن الواجهات الزجاجية يستجيب بالضبط للحــاجة الجمالية نفسها التي استجاب لها فن الرسم في عصور أخرى باعتبار أن الرسم هو أحد الفنون الكبرى •

ولكي نفهم جيداً الحــاجة الجمالية في المرحلة التي نتحدث عنها ، يجب أن نعتبر أن الجمالية هنا هي قبل كل شيء جمالية عقلانية • ومع أن أبحاثاً ممتازة كأبحاث « ايلي فور » تقرر أن المسألة هنا لا تعــدو كونها مسألة ايمان ساذج ، فان الكاتدرائية في الواقع تمثل نوعــاً من دائرة معارف موسوعية ، أو عالماً كاملا تحدد طابعه مجموعة علوم العصر ومعارفه ، كما فهمه بوضوح « تولستوي » في كتابه « ما هو الفن » • ولقد سبق لي فقلت ان ثمة في الأثــر الكاتدرائي بنية ايديولوجية مقــدّمة من قبل السلطات الكنسية • وثمة نصوص مــن القرن السادس عشر حول كاتدرائية « روان » تروي لنا بالضبط الطريقة التي كان يلتئم فيها مجلس الكهنة ليستمعوا الى تقرير مــدير العمل عن سير الأشغال وتقدمها ، وليطّلع هو نفسه على الرسوم

التي يجب تنفيذها • ولا يغربن عن البال أيضاً أن كبار الرجال الذين كانوا وراء تلك المنجزات ، كانوا الى ذلك من المفكرين ومن الذين تولوا مهمات ومناصب كبيرة ، من مثل « سوجر » الذي كان وراء تشييد دير « سان دنيس » لكنه كان أيضاً وزيراً ووصياً على شؤون المملكة •

ويجب أن نضيف أيضاً أن المهندس المعماري هو من بين العلماء كذلك • ومن هنا فانه لمن الخطأ الفادح القول بأن مدير العمل انما هو كناية عن رجل جاهل يقوده ايمانه فقط • ثم ان هناك عمالا ممن يعالجون الحجارة ويشتغلونها استناداً الى الأشكال المعقدة لطريقة قطع الاحجار القوطية ، كانوا اختصاصيين في مهنتهم • ولقد شهدنا جيداً ، غداة الحرب الأخيرة ، وعندما دعت الحاجة الى ترميم كاتدرائية « روان » كيف تألفت لهذا الغرض فرق عمالية مدرّبة على الصناعة استنادا الى تقنيات القرون الوسطى • ثم ان مدير العمل هو نفسه نوع من أستاذ علاّمة • ولنا خير شاهد على ذلك في الكتابة المنقوشة فوق ضريح « بيار ده مونترو » ، وقد عمل في خدمة « سان لويس » ، وكان له أن يدفن في احدى الكنائس التي أنجزها ، فانها تصفه بلقب دكتور في تقصيب الحجارة • ناهيك بأنه كان يتقاضى مرتّباً سنوياً ، كما كان له حق الطعام على مائدة الرهبان في الدير ، مع

أشياء اضافية في أيـام الصوم • وتبين لنا واجهة كنيسة « سان جرمر » وهي من القرن الثالث عشر ؛ مـدير العمل واقفاً بازاء الكاهن وفي السوية ذاتها ، ومن تحتهما يقف قصّابو الحجارة من جهة ، ومن جهة ثانية ؛ تحت رسم الكاهن ، يقف خـازن المال •

ومع أن الهندسة المعمارية لم تكن معتبرة في عـداد الفنون الجميلة الحرة فاننا ندرك لماذا كان من الطبيعي جداً أن يتمثل لاهوتي القرون الوسطى الله مهنـدساً معمارياً ، ويتصوّره أستاذ العمل الربّاني الذي حمل البركار بيديه وصنع كل شيء بنظام وقياس على الشكل الذي تمثله لنا الرسوم الأخلاقية المستقاة من التوراة في كنيسة « فيينا » •

وكل هذا هو أيضاً مرتبط بفلسفة الفن عند القديس توما الأكويني ، حيث أن ممارسة الخلق والابداع تجري في اطار من الدقة المنطقية الواعية • ولهذا فان الكاتدرائية القوطية هي نوع مـن مقولة منطقية بالحجر ، تستجيب لطريقة المنطق التحليلي للقرون الوسطى •

وكما قلت قبلا فـان أية واحـدة من الكاتدرائيات القوطية لـم يكتمل بناؤها قط • فالمخطط الجبار روحياً ومادياً الذي تفترضه أية كاتدرائية يستلزم تنفيذه نوعـاً

من الاجهاد المادي والمعنوي الغامر ، هو الذي تقدم عليه عظمتها الدينية والجمالية معاً . ثم ان شروط العمل فيها لا تخلو من الخطر . فالكاتدرائية القوطية اذ تسعى مادياً الى تحقيق غايتها ، انما تسعى على أقصى ما يستطيع الحجر أن يتحمله . ولذلك فان بناءها من النوع الذي يجب العناية به دائماً ، وصيانته باستمرار . وكثيرة هي الكاتدرائيات التي تداعى بناؤها أو انهار . نذكر منها مثلا كاتدرائية « بوفي » Beauvais التي أنجزت في عام ١٢٧٢ وانهارت في عام ١٢٨٤ ، ثم جرى ترميمها من بعد ، الا أن البرج والحربة التي ركزت فوقه في العام ١٥٥٠ لم يلبثا أن انهارا سنة ١٥٧٣ .

قد يكون هذا رمزاً للثقل الروحي الذي تعبّر عنه الكاتدرائية القوطية بالنسبة الى ما يستطيع الفن التعبير عنه فعلا ، وما يقوى على تجسيده . الا أن الحاجة الجمالية التي تعتبر الكاتدرائية معبّرة عنها قد حاولت النهوض بعبء انساني ثقيل . ولربما كانت ، من بين جميع أشكال الفن ، الشكل الذي اتّسم وحده بأكبر قدر من الانفتاح والطموح ، وبأسمى غاية روحية وأرفعها على الاطلاق .

٦ عصر النهضة

الفنون الرئيسية

نتنقل الآن ، الى دراسة الحركة العقلية الكبيرة ، لا في مجال الفن فحسب ، بل في مجال العلم والفلسفة أيضا ، وهي التي ندعوها النهضة . وقد كان لها أثر مهم في تبديل الحاجة الجمالية ، وتشكّل ، من هذه الزاوية ، احدى أبرز الظواهر التي يمكن أن نصادفها وأكثرها أهمية على الاطلاق.

وتسهيلا للدراسة سنحاول أن نقسّم بحثنا في النهضة الى قسمين . قسم أول يتناول الفنون الرئيسية ، وقسم ثان يتناول الفنون الثانوية . وعلى كل حال فان هذا التقسيم يعود الى عصر النهضة ذاتها .

وفي تحديد النهضة أنها مجموع التطور الروحي الذي حققه الغرب خلال القرن الخامس عشر بصورة خاصة . والمعلوم أنه ليس ثمة حدود فاصلة يمكن التوقف عندها في

الكلام على زمن النهضة • وذلك لأن أحداثاً كثيرة وقعت فعلا في القرن الخامس عشر ، الا أن بدايتها كانت في القرن الرابع عشر ، أو بالأقل في النصف الثاني من ذلك القرن • ولأن حركة التطور ظلت مستمرة كذلك بعد القرن الخامس عشر وخلال السادس عشر كله •

لكن لماذا نستعمل للنهضة المشار اليها لفظة الانبعاث ؟

يبدو أن كلمة انبعاث التي أطلقت ، بشكل ضيق أولا ، على « احياء المعارف اليونانية » لم تلبث أن اكتسبت قيمة أشمل عندما أريد لها الدلالة على عصر بكامله ، وأريد لهذا العصر أن يكون بعثاً عاماً لنشاط العقل ، وأن يكون في الوقت ذاته سبيلا الى الخروج من الضلال ، ومن الظلمات ، أو من الانكساف الروحي الذي ساد في القرون الوسطى •

على أن من الخطأ الفادح ، وليس من قبيل الادعاء فقط ، الاعتقاد بأن القرون الوسطى قد افتقرت تماماً الى معرفة الآداب والفنون القديمة • وعندما نعلق أهمية خاصة ، للكشف عن جذور النهضة في سقوط القسطنطينية بيد الأتراك عام ١٤٥٣ ، على انهيار الامبراطورية البيزنطية ، وعلى رجعة المد الذي حمل معه علماء في اللغة اليونانية الى الغرب الأوروبي فاننا ننسى شيئين مهمين : أولهما أن

حركة النهضة كانت قد ولدت قطعاً قبل الاستيلاء على القسطنطينية • وثانيهما أن شيئاً لم يمنع قطّ قيام مبادلات فكرية عديدة بين الثقافة البيزنطية وبين ثقافة أوروبا الغربية أثناء وجود الامبراطورية الرومانية في الشرق •

واذاً ، فان الذي حدث في هذا العصر ، لم يكن قطّ نوعاً من كشف ، عادت معه الى الظهور مرة ثانية ، جميع العمارات الثقافية للعصور اليونانو ـ رومانية القديمة • فتلك العمارات لم تكف يوماً عن أن تكون حاضرة ، وأن تكون الطريق اليها سالكة • واذا كان قد حدث العكس فلأن الناس لم يكن عندهم ما يقصدونها لأجله ، ولأنهم افتقدوا الدافع الذي يحملهم على تدارسها ، وعلى البحث فيها عن ينابيع الوحي والالهام • وعلى هذا الأساس فان التحوّل نحوها انما هو في الحقيقة تحول في الحاجات الروحية ، وهو ، في مجال الفن ، تحول في الحاجات الجمالية ، وهذا ما حمل الناس في هذا العصر علي أن يتوجهوا اليها بالحاح طالبين منها ما ظلت تلك العمارات الثقافية توالي عرضه عبثاً منذ قرون في العالم الغربي ، أو عن طريق الاحتكاك بهذا العالم •

ان هذا التبدّل في الحاجة الجمالية سرعان ما رافقه

نوع من الاشمئزاز والقرف بازاء كل ما يمكن أن تقــدمه التقاليد الفنية القريبة العهد ، أو الآثار المتأخرة نسبياً في الزمن . ولعل هذه الظاهرة هي ، كما يبدو ، ظاهرة دائمة لا تزول . ذلك أن لكل جيل فني تقريباً رغبات جديدة خاصة ، وآمالا جديدة ، ومنجزات جديدة كذلك ، ويكاد كل جيل فني أن يقنع نفسه بأنه ، ولربما على شيء قليل من الوهم ، انما يحمل معه تجديداً شاملا لا سابق له ، ويبدي عــداءه واحتقاره لكل ظاهرة من ظواهر الذوق ــ حسنة كانت أم غير حسنة ــ لمجرد أنها صادرة عن الحقبة الزمنية السابقة مباشرة . الا أن حركة النهضة ، على مدى اتساعها وطولها ، قد تمادت بظاهرة العداء والاحتقار هذه الى أقصى حدّ ، معلنة ازدراءها البالغ لمجموعة الآثار الفنية المتحدرة اليها من الثلث الأخير للقرون الوسطى ــ مع أنها آثار جميلة جــداً على طريقتها الخاصة ــ واصفة اياها احتقارا « بالقوطية » (أي بمعنى أنها ، بكل بساطة ، بربرية . ويزعمون ، وذلك خطأ كما يبدو ، أن « رفائيل » هو أول مــن استعمل لفظة « القوطية » بمعنى « البربرية » للدلالة على شكل الفن الذي احتفظ من بعد بهذه التسمية . وذلك في تقرير رفعه الى « ليون » العــاشر) .

وهكذا فان تبدّل الحاجة الجمالية الذي نتحدث عنه

قد احتمل معه بعضاً من أحكام غير عادلة ، أدت أحياناً الى بوادر همجية مهدمة للفن حقاً • الا أن هذا التبدّل قد رافقه ، من نواح أخرى ، تزايد كبير في النشاط الفني • أضف الى ذلك أنه أحدث تنائج على شيء كثير من العمق والديمومة • ويمكننا القول بأن مدار الاحساس الجمالي المعاصر يعود في الزمن الى تلك الحقبة • ومع هذا فاننا ، كما سيتاح لنا أن نبين ذلك في الفصول الأخيرة من هذه الدراسة ، نشهد اليوم ، وفي هذه الفترة بالذات ، أزمة عميقة يرافقها أيضاً ذلك الاحتقار والرفض للأشكال الجمالية التي سادت في القرون الخمسة السابقة ليومنا هذا • على أن ذلك لم يمنع جميع الذين لم يتأثروا عميقاً بهذه الأزمة ، أو الذين لا يزالون يحتفظون بصلات فكرية وشعورية مع التقاليد المأثورة ، من أن يظلوا أمناء لتراث النهضة • فالعالم الجديد الذي شهد النور عصرئذ انما نستمر على التمسك به بألف سبب • فهو لا يزال يتحكم بشكل حواضرنا ، كما لا يزال يحدد شكل أفكارنا الرئيسية • ولا أغالي اذا قلت ان من بين الذين يدافعون اليوم عن أفكار وآراء في الجمالية متقدمة جداً في هذه الفترة الراهنة ، انما كثير منها ، من مثل الموضوعات الخاصة بأهداف الفن ، وبدور الفنان وشخصه ، وبالسياق الأساسي للفن ، يعود في الحقيقة الى

عصر النهضة .

لكــن يجب علينا ، كما قلت في البداية ، ألا نعتبر النهضة ظاهرة جمالية فقط . ففي الفترة ذاتها نلاحظ ، من الوجهة الاجتماعية ، تداعي المؤسسة الاقطاعية ، وقيام نمط جديد من السلطة ، كما نلاحظ تحــول فئة الأرستقراطية العسكرية الى فئة النبلاء في البلاط ، وكثيراً من الأحداث التي لا مجال لتفصيلها ههنا . أما من الوجهة الاقتصادية فان الظاهرة الكبرى في هذا العصر كانت خلق المؤسسات المصرفية ، والشركات التجارية الكبيرة مما ســاعد على تجميع الثروات الطائلة في أيــدي الأفراد أو العائلات . وحسبنا أن نذكر اسم « جاك كور » في فرنسا ، وآل « فوجر » في أوبسبرغ ، وآل « موسيس » في فلورنسا ، لنكوّن فكرة عن الوقائع الاقتصادية والسياسية التي كان لها في بعض الأحوال تأثير حاسم على مجرى الحركة الفنية اذذاك .

ثم ان حركة النهضة هي حركة دينية كذلك . فالانفصال الذي وقع مع الكثلكة الرومانية وسارت فيه شعوب يقدّر عددها بنصف سكان أوروبا الغربية في القرن السادس عشر يرتبط في قسم كبير من نشأته ارتباطاً وثيقاً بحركة اليقظة العقلية التي نتحدث عنها . وقــد تحملت الكثلكة نفسها

عواقب الصدمة بالاصلاحات المعاكسة التي أنجزتها .

ولا بد أنكم على علم أخيراً بأن البحوث العلمية قد عرفت في هذه المدة ذاتها تقدماً جديداً كان الدافع اليه ، من جهة ، التحرر من قيود التقليد السكولاستي والسلطة الكنسية ، كما كان الدافع اليه من جهة أخرى انطلاقة ذاتية خاصة لبعض العلوم التي لم يكن يؤبه لها أو المعتبرة ذات شأن خطر كعلم الجبر ـ وهو من أصل هندي وعربي ـ وكعلم الكيمياء ـ المرتبط ببعض الأصول الباطنية ـ وأخيراً كالعلوم القائمة على الملاحظة المباشرة للطبيعة ، بعيداً عن سلطة المؤلفات التي يكرسها التقليد أو الدين .

أما الثورة الكوبرنيكية التي حدثت حوالي ١٥١٢ فقد جرى التمهيد لها ونشرها بواسطة ما يشبه الاعلانات ـ البرامج ، من مثل « الجهل العبقري » بقلم « نقولا ده كوي » (١٤٤٠) ، وأفكار « ليوناردو ده فنشي » العبقرية (راجع : « دراسة فن الرسم » أو مخطوطات أخرى مختلفة) وقد جاء فيها :

« من المؤكد أن الطبيعة تنطلق من التفكير لتنتهي بالتجربة . ما هم ؟ . يجب علينا نحن أن نأخذ الطريق المعاكس » .

« ان الذي يترجم حيل الطبيعة هي التجربة • لـذا يجب استشارتها ، وتنويع الظروف حتى نستطيع الحصول على قواعد عامة ، لأن التجربة هي التي تمـدنا بالقواعـد الحقيقية » •

« ان العلوم الحقيقية هي التي تلج بها التجربة أبواب الحواس » •

« ان أية استقصاءات بشرية لا يمكن أن تسمى علماً حقيقياً ، اذا لم يؤكدها علم الرياضيات » •

« ان علم الحيل (الميكانيك) هو فردوس العلـوم لأننا نصل معه الى ثمرة العلوم الرياضية » •

وانكم لتعلمون أخيراً أن المعارف الكوزمولوجية قد تجددت بفضل الرحلات الكبيرة التي نذكر منها أسفـار « ماركوبولو » وقد ظهر كتابه عنها سنة ١٣٢٨ ، ثم اكتشاف اميركا عام ١٤٩٢ وكذلـك الرحلات الكبيرة في محاولة الابحار حول الكرة الأرضية ، وقد بلغ « فاسكو ده غاما » منطقة « كاليكوت » عـام ١٤٩٨ ، واجتاز « مـاجلان » الباسفيك عـام ١٥١٩ •

يجب التذكير أيضاً بما يرتبط بهـذه الأحداث مـن

تحسينات تقنية هي في الغالب النتيجة المباشرة لها • من تلك التحسينات ينبغي أن نـذكر التطور الذي طرأ على تقنيات الملاحة ، وفي مجال نشر المعرفة نذكر الطباعة • ولعل « فكتور هيغو » ، في كتابه « نوتردام ده باري » لم يكن كلامه عن عبث حينما كتب الفصل الشهير الـذي عنوانه : « هذا سوف يقتل ذاك » ، (وهو يشير الى أن الكتاب المطبوع سوف يقضي على الكاتدرائية بوصفها « كتاب المساكين ») •

وعلينا ألا ننسى كذلك تطور الدراسات ذات الصفة الموسوعية والتأملية خارج نطاق التأليف الأدبي المحض • فان أمامنا من هذه الدراسات قفزة تطورية في مجال التأليف الحقوقي ، سواء في موضوع الحقوق الرومانية أو في باب « الحقوق الطبيعية » ذات المنشأ الفلسفي حيث يمكننا أن نلاحظ وجود مؤثرات رواقية مهمة •

أما في نطاق الدراسات الانسانية التي كان لها بالتأكيد تأثير شديد على الفلسفة فلقد سبق لي فقلت انها لـم تكن مغمورة كلياً في القرون الوسطى • فان « هيلوييز » المتوفاة سنة ١١٦٤ كانت ولا شك ملمة باللغة اليونانية ، ومطلعة على مؤلفات يونانية • (أية مؤلفات ؟ لربما ، ببساطة ، التوراة

في الترجمة السبعينية ، أو في ترجمة لأحد آباء الكنيسة اليونانية) ، كما أن « بترارك » (١٣٠٤ ــ ١٣٧٤) قد تلقى في وقت متأخر بعض الدروس في اليونانية • وأخيراً ، قبل سقوط القسطنطينية بحوالي ستين سنة ، أسهم « امانويل كريزولوراس » سفير امبراطور بيزنطة في البندقية ، في بعث الدروس اليونانية في ايطاليا ، وألّف ، بصورة خاصة ، كتابا في قواعد اللغة اليونانية ، نشر فيما بعد في البندقية سنة ١٤٨٤ • وكان « اراسم » ممن استعملوه وأفادوا منه •

●

من كل ما تقدم تتضح لنا حقيقتان رئيسيتان هما :

١ ــ ان النهضة هي نتيجة نوع من تبدل كلي في المقتضيات الروحية عامة أكثر مما هي نتيجة أي سبب عرضي آخر •

٢ ــ ان الوقائع الجمالية ، في خضم هذا التبدل الواسع ، تأتي من حيث الزمن في طليعة التغييرات الطارئة وفي مقدمتها على الاطلاق •

وليس من الصعب أن نتأكد من صحة هذا الحدث

البالغ الأهمية • فلنستعرض له شيئاً من التاريخ •

ان أولى الوقائع الفنية التي تنم عن رغبة في التجديد مستوحاة من آثار العصور القديمة ترجع في التاريخ الى القرن الثالث عشر في ايطاليا • ولعل أول شاهد على ذلك نجده في قاعدة جرن معمودية « بيزا » التي صنعها « نقولا ده بيز » عام ١٢٦٠ الا أن هذا العمل لا يتعدى كونه يعد عملا فردياً الى حد ما • ثم أطلت أول موجة فنية مع « دوشيو » في « سيان » (١٢٥٥ ــ ١٣١٩) ، وفي « فلورنسا » مع « جيوتو » (المتوفي سنة ١٣٣٦) وهي موجة فجر القرن الرابع عشر (أو التراشنتو ، كما يقول الايطاليون نسبة الى السنوات ١٣ التي تبدأ بها أعداد سنوات القرن الرابع عشر) • ويمكننا أن نلحق بهذه القافلة أسماء « فرانجليكو » (١٣٨٧ ــ ١٤٥٥) و « برونللتشي » (١٣٧٧ ــ ١٤٦٦) باني قبة فلورنسة ، و « مزاكشيو » (١٤٠١ ــ ١٤٢٨) • واذا كنا ، من جهة أخرى ، نؤرخ للنهضة الفنية الفلامنغية بآثار الأخوين « فان أيك » و « هوبرت » (١٣٦٦ ــ ١٤٢٦) فاننا نرى بوضوح أسبقية الظاهرة الفنية على سائر الظواهر الفلسفية والعلمية أو الدينية كما أشرت الى ذلك منذ لحظات[1] •

---

(١) اعرف جيدا ان العادة قد درجت عند مؤرخي الفن في العصر الراهن على ←

ان ما يمكن تسميته بالموجة الثانية مع « بوتشيلي » (١٤٥٢ ـ ١٥١٩) و « برامانت » (١٤٤٤ ـ ١٥١٤) و « رفايل » (١٤٨٣ ـ ١٥٢٠) و « ألبير دوريـر » (١٤٧١ ـ ١٥٢٨) و « كاتتـان متزيس » (١٤٦٦ ـ ١٥٣٨) هو كما ترون معـاصر في الزمن للأحـداث الكبيرة كاكتشاف القـارة الامريكية ، أو الثورة الكوبرنيكية في علم الفلك • الا أن فناني الموجة الثانية هم أولئك الذين جاؤوا يحصدون الغلال التي جرى زرعها قبل زمن طويل • ان التجديد كاد أن يكون محققاً مـن الوجهة الفنية • لكنهـم حملوا منه انتصاراته الأخيرة في الوقت الذي كانت بوادر اشعاعات ذهنية أخرى تشرق وتتألق بسطوع مماثل •

لكن ، هل يمكن القول أيضاً بـأن المسألة هنا هي ببساطة مسألة تقليد ومحاكاة لآثار القدماء ؟ رأساً أجيب :

← التشديد على الخصائص القوطية في اعمال فناني الموجة الاولى . والمؤكد انها اعمال قوطية بلا ريب . غير ان القول بانها قوطية فقط انما يعني اننا نرفض رؤية ظاهرة مهمة فلسفيا ، الا وهي : ولادة بوادر تطورية» في قلب الفن القوطي ، تجسد التبدل الذي اصاب الحاجة الجمالية التي كان فن « الموجة الثانية » هدفها ونقطة تفتحها الحقيقي ، والتي لم تكن المقدمات التمهيدية ، لا بل بداية حضورها الذي كان ما يزال ممتزجا بالماضي ، منذ القرن الرابع عشر ، باقل حقيقة وثبوتا .

لبس شيء من ذلك قط • فتقليد القدماء ، أو بكلمة أدق ، البحث عن منابع وحي في الآثار القديمة النموذجية ، هو نفسه ، ونقولها مرة أخرى ، نتيجة حاجات جمالية جديدة ظهرت الى الوجود في ذلك الحين • وهذه الحاجات الجديدة هي التي تسمح لنا بتقدير الفائدة التي يمكن جنيها من ذلك الاستلهام •

اننا في الواقع نستطيع أن نرى ثلاثة موضوعات مميزة في الاحساس الجمالي الذي ساد في عصر النهضة ، بمعزل عن اللجوء الى التقليد السابق للعهود المسيحية • لأن هذه الموضوعات جديدة مستحدثة ، وغريبة عن ذلك التقليد ، الا أنها مع هذا تتيح الربط بينها :

١ ــ اكتشاف الطبيعة

ان الانسان القوطي هو أبعد من أن لا يكترث ببعض مظاهر الطبيعة • ومعطيات النبات الملاحظة مباشرة ، والمستعملة من قبل رسامي الكاتدرائيات هي أكثر من أن تحصى • ففي بداية ظهور الأسلوب القوطي نشاهد رسوم نباتات مائية مثل النيلوفر، واللوف، ومزمار الراعي، والقرة، وفي أواسط القرن الثالث عشر نشاهد رسوم اللبلاب ،

والكرمة ، وتوت الأرض ، وفي أواخر القرنين الرابع عشر والخامس عشر نشاهد رسوم الملفوف والشوك والهندباء ... « حتى ليمكن القول حقاً ان النبات يتبع في سيره حياة الأسلوب القوطي بحيث أننا ، في القرن الثاني عشر ، نلاحظ وجود رسوم لبراعم ملأى بالنسغ ، ثم نلاحظ بعد حين وجود رسوم الأزاهير المتفتحة المشرقة ، ثم لا نلبث أخيراً أن نشاهد رسوم أوراق جافة معروقة » (برتاي) . وعلى النقيض من ذلك ما أصاب الحيوانات ، حتى حيوانات بلادنا ، فانها خضعت لكثير من التحريف في رسومها ، ويبدو أنها كانت موضوعاً لقليل من الملاحظة . لكن ، بصورة عامة، ليست الطبيعة ، في نظر انسان القرون الوسطى ، قوة حية ، انما هي نوع من مجموعة رموز ذهنية . ويبدو أنه لم يكن ينظر اليها الا من خلال نقاب من النصوص اللاهوتية أو الفلسفية. أما انسان النهضة فانه يبتهج لغنى الواقع وجماله. غير أنه فيما بعد ستحول بينه ، من جديد ، وبين الطبيعة نصوص بعض الأدباء الانسانيين ، أو بعض النماذج التجسيمية في الفن ، وان لم تبلغ هذه الحيلولة الدرجة التي بلغتها في القرون الوسطى . الا أن ثمة حقبة ذهبية يبدو لنا فيها أن انسان النهضة قد حقق اكتشافاً أكيداً للعالم المحسوس ، ذلك الاكتشاف الذي أفضى في آن معاً الى

اكتشاف الضوء الخافت في فن الرسم ، والى اكتشاف القارة الامريكية •

لاحظوا معي هنا أنها ظاهرة دورية تلك التي يتجسد فيها الرجوع الى الطبيعة في نزعة تعاكس نزعة الأكاديميين ، والتقليديين ، والشكليين ، والتخييليين ، والذاتيين • الا أن الدراسة التأملية المحبة للعالم المحسوس بدافع الحب لجميع ظاهراته ، ولأشكاله المتنوعة ، ولمعطياته الجمالية السمحاء لم تكن في عصر من العصور أقوى منها في ذلك العصر ، الى حد جعل « ليوناردو ده فنشي » يستنتج قائلا : « ان حقيقة الأشياء هي الغذاء الأسمى للنفوس المرهفة » والواضح أن علوم الطبيعة ، كعلم التشريح ، وعلم الفيزياء قد أفادت كثيراً من تحويل الانتباه في تلك الوجهة • وحسبنا العودة الى قراءة « ليوناردو ده فنشي » لنتثبت من أن علمه الجمالي المحض لم يصل مثل تلك النتائج المنهجية المشار اليها الا بطرق مرتبطة ربطاً أصيلا بالحاجات الجمالية •

٢ ــ موضوع التدين للجمال

أتيحت لي حول موضوع الحاجة الجمالية عند الأغارقة ، مناسبة أشرت فيها الى أن هؤلاء قد اعتبروا

الجمال اشارة من علائم الألوهة . لكنني أضيف هنا موضحاً أن الجمال ليس هو بحد ذاته الالهي . فثمة ، في نظر اليوناني توحد في طبيعة الجمال والألوهية . ولذا ليس الجمال قط في نظره قيمة مستقلة ، ومكتفية بذاتها . أما بالنسبة الى انسان النهضة فان فكرة الجمال تبدو في نظره قيمة مستقلة ، وغير خاضعة لأي شرط من الشروط . وخلال المرحلة الأفلاطونية من النهضة ، لا سيما بعد أن تأسست في فلورنسا الأكاديمية الافلاطونية التي كان « مرسيل فيسان » لولبها ، ظهرت نزعة التديثن للجمال وكأنها خاضعة الى حد ما لمناخ الافلاطونية الجديدة أكثر مما هي مستوحاة حقاً من أفلاطون مباشرة . وهي ترتدي بسهولة تلك المسحة من الحنين المأثورة في كل نزعة أفلاطونية جديدة . ومن المفيد هنا القول بأن ذلك اللون من الحزن ، وذلك النوع من تذوّق الموت اللذين جرت العادة أحيانا على نسبتهما وعن خطأ في التقدير ، الى القرون الوسطى فانهما بالعكس من خصائص النهضة ومميزاتها . ثم ان هناك في فن النهضة أحياناً ميلا الى المشاعر الجنائزية ، أو بالأحرى الى ذلك الشعر الجنائزي الذي يعارض قيمة الجمال بقيمة الحياة التي يبرزها موضوع حب الطبيعة ويؤكد على حقيقتها . وليس من قبيل العبث أن « لوران ده مديشيس »

قد دافع في شبابه ، وفي ملتقيات غابة « كامالدول » عن أن التأمل الذهني هو أرفع شأناً من أي عمل • ولنتذكّر هنا أيضاً التأثير البالغ الـــذي تركه موت « سيمونيتا » على جمالية النهضة من خلال المذهب الشعري لـ « لوران ده مديشيس » أو لـ « بوليتيان » •

٣ ـ الفن للفن

ان موضوع ديانة الجمال تكتنفه دائماً هذه الفكرة ، وهي أن الفن هو بذاته ديني ، وهو لوحده ديانة • وليس أدل على ذلـــك من مطارحات « ميكالانج » مع المركيزة « فيتوريا كولونا » التي كانت صديقته الوحيدة • نسمع « ميكالانج » يقول : « ان فن الرسم ، الجيد ، لهو شيء نبيل ومقدس بحد ذاته ••• وهو نسخة لكمالات الله » فتجيبه « فيتوريا » متحدثة عن « التأملات الروحية التي يبعثها فن الرسم ، المقدس ، في النفس » •

والى ذلك العصر ، والى تلـــك الأسس يجب أن نردّ التحول العميق الذي أصابه فن الرسم من حيث أن غايته محصورة في حدود اللوحة المثبتة فوق منصة العمل ، وهي غاية مستقلة عن أي شيء آخر ، وليست تطمح لأن تكـــون

زينة لبناء ، أو زخرفاً لكتاب . كذلك أصبح فن النحت مستقلا ، ومتحرراً من وظائفه المعمارية . وبصورة اجمالية أمسى الفن ينزع الى أن يصير لا وظيفياً .

أخيراً ، ونتيجة لكل ذلك ، تغير وضع الفنان تغيراً عميقاً أيضاً من الناحية الاجتماعية بحيث بدت جميع الفنون وكأنها فنون حرة بشكل أو بآخر . ويجب ألا ننسى هنا بأن « دراسة فن الرسم » التي كتبها « ليونـاردو ده فنشي » كانت موجهة ضد أن يكون فن الرسم شيئاً كالعمل اليدوي، أي شيئاً أقل شرفاً ونبلا من الموسيقى التي هي فن حرّ . وان هذه القولة الشهيرة : « ان الفن شيء عقلي » تنزع الى التأكيد على مـا أوردناه سابقاً .

لهذه الأسباب أمسى الفنان شيئاً فشيئاً سيداً كبيراً . وهذا « فرا انجليكو » الذي نذر ذاته للفقر ، لا يتورع عن أن يلقب نفسه « الأخ ، السيد الرسام العظيم » وذلك في العقد الذي وقّعه لتجميل احدى الكنائس . وهذا « ألبرت دورر » الذي رحل الى ايطـاليا مرتين سنة ١٤٩٠ وسنة ١٥٠٥ يكتب عن نفسه قائلا : « كنت في ألمانيا عـاملا من العمال وها أناذا هنا سيد من السادة » .

والنتيجة الأخيرة لهذا التغير في التفكير حول الفن

والفنان، هي دخول النزعة الفردية على الفن • فعوضاً عن أن يعتبر الفنان نفسه خادماً لمثل أعلى جماعي ، ولأثر يتخطى اطاره الشخصي، وأمام حرية واستقلال « نزواته البطولية »، سرع يطالب الأثر الفني بالتعبير عن رسالة شخصية خاصة بالفنان • ومن هنا نجم نوع من الموقف اللااجتماعي بالنسبة الى هذا الأخير • ولنتذكر في هذا الصدد غضبة «شيلليني» بوجه « كوسم الأول ده مديشيس » الذي عفا عن « فيليبو ليبي » اثر اختطافه احدى الراهبات ، وذلك باسم العبقرية التي هي فوق القوانين • ولنتذكر أيضاً موقف « ميكيلنج » وكلمة « رفايل » له : « سر وحدك كما يسير الجلاد » • والى هذا العصر ترجع الفكرة التي تقول بأن الفنان ليس خاضعاً لقانون الأخلاق السائدة •

والى هذا العصر أيضاً ترجع النزعة الأكاديمية ، وهي نزعة خطرة على الفن ذاته • وليس في هذا أي تناقض مع ما أوردناه عن حرية الفن في المقطع السابق • بل انها لظاهرة جلىّ أن يقتصر صدور التوجيهات الفنية ، أو الملاحظات النقدية ، على السلطات الرسمية ، ومجالس الكهنة ، والأديرة ، أو الجامعات فحسب • ولقد نوّهت قبل حين بأكاديمية « كاريجي » الافلاطونية • وثمة في التاريخ الماضي سوابق لها ، اذ أن أول محاكاة للأكاديمية القديمة كان على

يد « شارلمان » ، والمحـاولة الثانية تمت بفضل « الفرد الكبير » في انكلترا . كما يمكننا أيضاً في هذا المجال أن نذكر كلية « العلوم المرحة » في « تولوز » خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر . أما ايطاليا في القرن الخامس عشر ، والقرن السادس عشر ، فقد كانت ملأى بأكاديميات من هـذا النوع ، نذكر منها على سبيل المثال ، أكاديمية « لينسيي » ، وأكاديمية « أكاميناتي » وأكاديمية « ألدين » في البندقية (نسبة الى « ألد مانوش » وهو طباع وناشر) . وفي هذه الظروف جميعاً تباشير لمكان بارز بدأ يحتله تجار اللوحات الفنية ، والطبّاعون في نشر الآثار الفنية وتوزيعها . ولا يفوتنا القول ان فرنسا كانت هي أيضاً في عصر النهضة مليئة بمؤسسات أكاديمية موجودة في جميع المدن تقريباً . وفي هذه الفترة بدأت قصور الأمراء تتحول شيئاً فشيئاً الى متاحف . وخلاصة القول اننا نشهد في هذه الفترة نوعـاً من لامركزية اجتماعية في الفن تجعله يفرّ مـن الاطارات الاجتماعية الخارجة عنه ، ليخلق الاطارات اللازمة والخاصة لاستعماله .

وفي هذا العصر ، أخيراً ، قد تكوّنت مرتبية جديدة في الفن . فنحن نعرف أن التمييز بين الفنون الحرة وسواها ، في الحقبة السالفة ، لم يكن تمييزاً جماليا بالمعنى الصحيح .

كذلك ليس التمييز بين الفنون الرئيسية وبين الفنون الثانوية في فلـورنسا جمالياً قط ، وانمـا المسألة هنا مسألة تمييز اقتصادي مستند الى التنظيمات الحرفية . بيد أن النهضة ، وهي تتدرج شيئاً فشيئاً نحو الكلاسيكية ، أبرزت نوعاً من لائحة تشعّبت فيها الفنون الى هندسة معمارية ، ونحت ، ورسم ، وحفر ، وشعر وموسيقى . في حين أن جميع أشكال الفن التطبيقي ذي الأغراض التزيينية راحت تسير في سياق يجرّدها من قيمتها . وسنولي هذه الناحية اهتمامنا في الفصل القادم . الا أن ما يجب ملاحظته ، ختاماً لبحثنا الآن ، هو أن التبدل العميق للحاجة الجمالية التي عرضنا لها هنا يحمل في طياته ، وفي اطـار المشاعر الجديدة التي برزت ، بذوراً من ظواهر التجمد والتقهقر . ذلك أن الحركة الخصبة التي نتكلم عنها ، قد بلغت أوجها ، من الناحية الجمالية ، في أواخر القرن الخامس عشر ، وفي بـداية السادس عشر ، ومنذ ما انتهت هذه المرحلة البطولية ، بدأ الفن يخسر قسماً من حيويته، وينحدر نحو التكلف والتقليد والفردية المفرطة، وينزلق في مهاوي الخضوع لمثل أعلى ، هو بطبيعة الحال رفيع السمو ، لكنه شديد الضيق قليل الانفتاح . ولعل هذا ، برغم بعض التصلّب والمبالغة ، ما يفسر كون أشخاص عـلى مستوى كبير جـداً من الأهمية كالعـالم الجمالي

« راسكن » ، والروائي الاصلاحي « تولستوي » قد استطاعوا ، انطلاقاً من عهد « رفايل » أن يحددوا بدء نوع من التقهقر البالغ ، أو بالأحرى بداية انحراف روحي وأخلاقي للفن .

ومهما يكن ، فأنه لعصر كبير بالنسبة الى الحياة الفكرية ، ذلك العصر الذي نفخ روح الحماسة في النشاط الابداعي الخلاق ، وأضفى أهمية بالغة على فكرة القيمة المنقذة والمحيية للجمال ، ناهيك بأن ما حدث فيه من تبدل عميق للحاجة الجمالية قد فتح الطريق قليلا فقليلا نحو تجديد يكاد أن يكون شاملا في مختلف الآفاق الروحية .

٧ عصر النهضة

الفنون الثانوية

لقد خلفت لنا النهضة آثاراً باقية في الفنون الثانوية ، كصناعة الأثاث والتطريز ، وصياغة المجوهرات ، وصناعة الفخار وغيرها . وكثيراً ما يتحدثون عن أسلوب النهضة في فنون الأثاث ، وعن « التطريز النهضوي » وسواها . فليس معنى هذا أن الفنون الثانوية لم توجد قبل هذا العصر . لكن الثابت هو أن الحاجة الجمالية في هذا العصر قد اتسعت أغراضها اتساعاً كبيراً من الناحية التي يتكون منها جميع مظاهر التزيين العملي للحياة . ولعل من المناسب هنا التذكير بأن الحاجة الجمالية كانت أبعد من أن تنحصر فقط في ميدان الفنون الرئيسية أو الفنون الجميلة ، كفن الرسم والنحت وسواهما . وانما تخطتها بحثاً عن كفايتها في مختلف ميادين الحياة العملية ، في اللباس والأثاث وغيرها من الأشياء المتداولة في الاستعمال اليومي ، بل انها تعدت ذلك

الى مـا لا يخطر على بال أحـد ادراجه في نطـاق الفن كالمنتجات الحرفية والصناعية من مثل العربـات والأسلحة وسواها . بل انها ذهبت الى أبعد فأبعد بحيث اشتملت أيضاًعلى مبادرات انتقائية يسعى فيها الناس الى اختيار مـا يروقهم من أشياء الطبيعة ، أو مـن الأعمال ، كاقتطاف زهرة ، أو امتطاء صهوة حصـان جميل ، أو اقتناء كلب للخروج بصحبته من هذا النوع أو ذاك الخ ...

على أن عبارة « فنون ثانوية » ليست مما يروق لنا كثيراً ، فضلا عن أن المفهوم الذي تعبر عنه ليس سهـل التحديد بأي حال .

ان عبارة « فن ثانوي » او « فن رئيسي » تاريخياً استعملت في فلورنسة في مستهل عصر النهضة ، للـدلالة على معاني مختلفة اختلافاً كبيراً فيما بينها . وذلك أن المسألة كانت عهدئذ مسألة صناعات ، أو اتحادات صناعية ، وقد كان تقسيم الفنون يجري على أساس اقتصادي أو اجتماعي محض . الا أن لفظة « فن ثانوي » غالباً مـا استعملت فيما بعد للدلالة على فنون نسميها أيضاً « فنوناً صناعية » ، أو « فنوناً تطبيقية » أو « فنوناً تزيينية » ، وكل دلالة من هذه الدلالات تكتنفها صعوبة ويحيط بها التباس . فعبارة « فن

صناعي » يبدو أنها تدل على مـــا ينفي عن العمل الصفة المحترفية . وهذا شيء آكيد لأن بعض الفنون ، ومنها فن صناعة الخزف مثلا ، قد اكتسب الصفة المصنعية منذ عهـــد بـــاكر ، ومن الثابت أنه كان مصنّعاً في العهـــود الآثينية القديمة . لكن الواقع هو أن ميدان الفنون التي تتحـــدث عنها يتضمن على العموم امتداداً للطرق المحترفية بالمقـــدار الذي تكـــون فيه مقتضيات الجمالية على جانب كبير مـــن الأهمية .

أما عبارة « فنون تطبيقية » فانها تشتمل على مماثلة في غير محلها مع الاختلاف الموجود بين العلوم النظرية وبين انعلوم التطبيقية ، كأن ثمة فناً نظرياً محضاً ، أو فناً تأمليا ، من شأنه مثلا أن يصوغ صورة الاحجام ، والموضوعات ، ونماذج المثل الأعلى ، وكأنما من أجل صنع منضدة ، أو صحن من الصحون ، صنعاً فنياً يجب علينا أن نستخلص الأشـــكال مجردة كما نستخلص النتيجة مـــن عملية حل لفرضية نظرية في الرياضيات .

أخيراً ان عبارة « فن تزييني » يجب ألا تستعمل الا للدلالة الدقيقة على معنى معين . فهناك تزيين على صفحة غرض ما ـــ جدار أو اناء ـــ محدد شكله العام سلفاً ، عندما

نلصق بها ، أو نضيف اليها تنفيذاً فنياً لاحقاً تكون القاعدة فيه عـدم تجاوز المساحات الموضوعة تحت تصرف الفنان واحترامها الى أقصى حد . والواقع أن في كثير من آثـار الفنون الثانوية يتدخل الابداع الفني في عملية خلق الأشكال منذ البدء . ففي الفن الخزفي مثلا يمكن أن يكـون أحد الآنية أثراً من آثار الفن ، وعلى مستوى رفيع جداً أيضاً ، وذلك بسبب الشكل الذي أعطي له من غير أن يكون هناك أية اضافات من أي نوع من أنـواع التزيين اللاحقة أو المضافة . ولهذا السبب بالضبط يعمد بعض النظريين اليوم الى اطلاق عبارة « الفنون الضمنية » (impliqués) — في مقابل العبارة السيئة « الفنون التطبيقية » ـ على كل مـا هو من مصدر فني في صناعة غرض من الأغراض أياً كان ، وبغض النظر عن أي تصميم لاحق للتجميل بواسطة اضافات تزنينية مهما يكن نوعها .

والحقيقة أن الفنون ليس لها حدود دقيقة . فماذا نعني عندما نقدل : فن العمارة ؟ هل نعني تشييد قصر ، أم معبد ، أم كنيسة ، أم قوس نصر ؟ اننا نعني كل ذلك بالتأكيد ، ولكننا نعني أيضاً تشييد منزل خاص، وبناء محول كهربائي، وكوخ للأرانب ، وباب في جدار حديقة . وعند أي حـدّ يقف فن الرسم ؟ انه يتراوح بين رسـم لوحة فوق منصة

العمل ، وبين رسم على جدار . كما أن من فن الرسم تخطيط الصفحة الوقائية الأولى من كتاب ، ورسم عربة صقليَّة متعددة الألوان ! وفي فن النحت ، ما هو الخط الفاصل بين نصب في حديقة عامة ، وبين تمثال في كنيسة ، وبين دمية للزينة ، وبين قالب نموذجي للعبة أطفال ، من غير أن ننسى أعمال العبث والتسلية التي ينحت فيها أصحابها الشموع والكستناء وسواها ؟

في مثل هذه الأحوال والظروف يجب القول ان بعض النشاطات الفنيـــة ، في بعض العصور وفي بعض الأوضاع التاريخية المعينة، يجري تنظيمها بشكل يتيح، مع الاستقلال الحقيقي ، ابداع آثار تعتبر مكتفية بذاتها وتشكّل أمثل تعبير عن العبقرية الانسانية ، في حين أن كلّ ما يبتعد عن هذه المدارات النموذجية ، ومتّفق على أنه من معدن النشاط الفني ، كان يبدو وكأنه ينتمي الى نوع أدنى مرتبة ، وأكثر التصاقاً بالحياة اليومية الجارية . لكن هذا لا يمنع من أن فنانين ، على قدر كبير جداً من القيمة ، قد عملوا في هذه الحقول المعتبرة أقل أصالة فنية وأقل نقاء ، وحققوا فيهـا آثاراً لا ينـاقش في قيمتهـا الفنية . ان هـذه « الفنون الحيوية » ، اذا صح التعبير ، هي ذات أهمية خاصة بالنسبة الى سلسلة دراساتنا هنا ، لأنها الشاهد على اتساع نطـاق

الحاجة الجمالية التي يمكن ملاحظتها سواء في الميل الى استبدال مساكن الأنس والمرح بالقصور المحصّنة ، أم في الميل الى استبدال أسلحة الزينة ، وهي من أعمال جواهريين مشهورين ، بأسلحة حقيقية للاستعمال فقط ، كما يمكن ملاحظتها فيتقدّم فنون الأثاث، وصناعة البسط، والخزف، والأقمشة ، والزجاجيات وغيرها . ولسنا بحاجة الى القول بأنهذه الأشياء هي بصورة خاصة امتيازات اجتماعيةأفادت كثيراً من اشباع الحاجة الجمالية التي اتسعت اتساعاً كبيراً في تلك الميادين . والحقيقة أيضاً هي أن هذه الحقبة قد شهدت اتساعاً ملحوظاً في الميدان الحسّي للفن، وقد برزت، منذ عصر النهضة ، حركة مستمرة لانتشار الاقبال لدى مختلف الطبقات الاجتماعية على القيم الجمالية التي وجدت بفضل الفنون الحيوية . وعلى كل حال سنعود بعد حينالى الحديث عن مسألة زبائن الفنون الثانوية .

ان تقدم الفنونالثانوية هو بالطبع مرتبط بالتقدمالهام الذي أصابته التقنية ، وهو بالتالي مرتبط أيضاً بالتقدم العلمي .

هذه مثلا هي حال الصناعة الفنية للزجاج التي كان مركزها الكبير مدينة البندقية أولا (مورانو) ثم أصبح في

بوهيميا ابتـــداء من القرن السادس عشر • كذلـــك القول بالنسبة الى صناعة المينا ، وقد اشتهرت في «ليموج» ابتداء من عام ١٥٠٠ (آل بنيكو ، وليونار ليموزان ١٥٤٠) • ثم ان تطور صناعة الأثاث نفسها كان في آنٍ واحد مرتبطاً بتطور ظروف الحياة من جهـــة وبالتطور التقني من جهة اخرى • فكروا معي مثـــلا أن البرغي لم يكن معروفـــاً في القرون الوسطى بحيث أن كل عمليات تجميع الأجزاء كانت تجري بواسطة الأوتاد أو بواسطة المفاصل • والأثاث ، وهو ذو طابع قاس وغير مصقول، كان دائماً ، من قريب أو من بعيد، على صلة بالصندوق الذي كان تارة موضوعاً على منصّة ، وتارة اخرى متحولا الى مقعد ذي سناد للظهر أو للذراع• أما عصرالنهضة فقد أوجد أشكـــالا جديدة من الأثاث من مثل خزائن الأطباق ذوات القوائم المنقوشة ، والخزائن التي تقوم على قواعد من تماثيل نسائية ، أو من تماثيل حيوانات خرافية ، أو من آلهة وثنية ، ومن مثل الخوان ، والمكتبات، والطاولات ••• ولقد كان عصر النهضة الفترة التي ابتدعت فيها طريقة دفّ الأخشاب والتغطية بها •

بيد أن علينا أيضاً التنويه ، في ايطاليا وفي فلورنســـا خاصة ، وفي فرنسا بمناسبة عودة الملوك ، وفي بلدان اخرى كذلك ، علينا التنويه بتقدّم فنون المهرجانات الاحتفالية :

كتنظيم المواكب ، وعرض العربات والمركبات، وقد كان ذلك يتم باشراف وتنظيم مجالس الجمعيات أو البلديات (راجع في هذا الصدد الدراسة التي أعدها « ج• جاكو » حول أعياد النهضة) • والمأثور عن هذه الأعياد أنها كانت دافعاً الى آثار مناسبات ظلت ذاكرة الناس تستعيدها طويلا في الغالب • ولقد كان لهذه الأعياد تأثير هام على تطور الفن ، وعلى تبسيط معطيات الثقافة الانسانية • وهنا أيضاً مجال للكلام على أسلبة الحياة ، لكن بطريقة عارضة لا تلبث أن تزول بانقضاء العيد نفسه فلا يبقى منها الا رجع الذكرى وبعض المنقوشات المصنوعة • ولا ريب في أن الحاجة الجمالية قد لعبت دوراً هاماً في احياء تلك المناسبات وتنفيذها • وثمة مجال لأن نلاحظ كم كانت مشاركة الأوساط الشعبية المؤلفة من جميع سكان المدينة مهمّة في مثل هذه الأنواع من المناسبات ومن أجل العظمة الفنية ليوم واحد من أيام الحياة •

من كل ما تقدّم تتأكد لنا حقيقة وجود ما نسمّيه « فن الحياة » • وظواهره تبدو اليوم للعيان في التنظيم الجمالية قد لعبت دوراً هاماً في احياء تلك المناسبات والتواضعية الى حد ما في ذلك العصر ـ كموضوع « الحديث في حديقة » ـ تبدو لنا بوفرة في آثار فن الرسم،

أو في الآثار الأدبية لتلك الفترة ، وهي الدليل على أهمية الجهد المبذول آنئذ من أجل أن يكون لقواعد القيمة الجمالية السيادة على جميع معطيات الحياة الانسانية ومن بينها الحياة الاجتماعية خاصة .

ليست هذه الظواهر ، بالطبع ، خاصة بعصر النهضة. فثمة في كل زمن مثل عليا لأنماط من العلاقات الانسانية مرفوعة الى مقام الجمالية بفضل عادات الحياة في البلاط أو في أوساط طبقة النبلاء ، وهذه الأنماط من العلاقات تكاد لا تخلو منها أية حضارة . الا أن عصر النهضة في ايطاليا وفرنسا ، وفي انكلترا من بعد ، قد أعطى ثمرات مشهودة في هذا الحقل . حتى ليمكن القول ان الحاجة الجمالية في بعض الأوساط الانسانية عهدئذ قد اكتسبت صفة شمولية امتدت بها الى كافة حقول الحياة .

هناك بالتأكيد أسباب اقتصادية واجتماعية وراء ذلك كله ، كما أشرت في بداية هذا الحديث ، لكن يحسن بنا استجلاء طبيعة تلك الأسباب وأشكال عملها .

يدخل في نطاق المؤثرات الاقتصادية هنا مسألة اتساع طلب الأثرياء لما تنتجه الفنون الثانوية من كماليات في عصر النهضة . في حين كانت الأمراء ، والمقامات الكنسية العليا ،

هي وحدها المعنية بهذه المنتجات في القرون الوسطى . أما السيّد في الاقطاع الزراعي ، أو التاجر ، فلم يكونا أكثر من مستهلك بسيط جداً لمنتجات الفنون الثانوية، على عكس ما آلت اليه الأمور في عصر النهضة اذ أصبح « مستهلكو الفنون التزيينية الثانوية » أكثر من أن يحصيهم عدّ ، بمن في ذلك أهل البلاطات الأميرية في ايطاليا الذين نشأوا من تحول المؤسسات الجمهورية الشعبية في القرن الثالث عشر الى مؤسسات أوليغرشية تجارية في القرن الرابع عشر، فالى سلطات ملكية منتخبة في القرن السادس عشر ، وانتهت في القرنين السادس عشر والسابع عشر الى امارات وراثية على شاكلة امـارة آل « فيسكونتي » ثم آل « سفورزا » في ميلانو ، وآل « غونزاك » في مـانتو ، وآل « است » في فيراري ، وآل « مديشيس » في فلورنسا الخ ... كذلك يجب أن نأخذ بالحسبان الثروة البالغة التي نعمت بها الطبقة العليا من رجال الدين ، ووجود مؤسسات مصرفية وتجارية على جانب كبير من النشاط والغنى . كذلك كانت الحال ، من هذه الوجهة ، في بلاد الفلاندر[1] حيث أثرت فئة صانعي الأجواخ وتجارها ، وأصحاب المصارف، وصانعي الأسلحة، ثراء ضخماً جداً ، وطمعوا بحياة خاصة مرفّهة لم يكن لها

(١) مقاطعة في اوروبا تقع ارضها اليوم في اجزاء من بلجيكا وفرنسا. (المعرب)

نظير من قبل .

أما في فرنسا فقد كان الوضع فيها أكثر تعقيداً ، وظلت السلطة الملكية محور الحيـاة المترفة البـاذخة ، برغم أن أشخاصاً ، مثل جان ، دوق «ده بري» ، أو «رينه دانجو» في البروفانس، ارتبطت أسماؤهم ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الفن، لا سيما الفنون الثانوية .

وقد يكون هناك مجال للتبسط في الدور الجمـالي الذي لعبته عشيقات الأمراء كالسيدتين : «آنياس سوريل»، و « ديـان ده بواتي » ، دوقة « ايتـامب » في فرنسـا ، وكالسيدة « سيموتتا » في فلورنسا وذلك لأنهن كنّ أحياناً يقمن بدور النموذج الفني ، أو كشخصيات يحيط بهـنّ أحياناً اخرى اطار فني أو كمالي مميَّز ، وتحيط بهن أحياناً هالة من الاشعاع الشعري ، مما جعلهنّ يلعبن دوراً جمالياً على شيء كثير من الأهمية . ولقد كان موت « سيموتتا » كما ألمعنا في فصل سابق ، حدثاً أفضى به الأمر شيئاً فشيئاً الى أن أصبح تأثيره يتناول شعر النهضة الأوروبية برمّته.

بيد أن ثمّة فارقاً كبيراً بين وجود فئة واسعة من حديثي النعمة ، أو الأثرياء الجدد الذين يشكلون سوقاً استهلاكية للفن، وبين وجود تأثير على الفن يمارسه الاحساس الجمالي

لفئة مرهفة من الزبائن المستهلكين • وفي دراسة عنوانها «تاريخ الصناعات الفنية» صدرت للكاتب «جان ده فونتان» عام ١٩٥٠ يلاحظ المؤلف (ص٢٤٤) بأنه « حتى نهاية عصر النهضة ، وفي تلك المدن القوية والغنية ، عرفت الفنون الثانوية فئة ممتازة من الزبائن » الا أن الأهم في هذه المسألة هو كما يقول أيضاً « بقاء هؤلاء الزبائن واستمرارهم زمناً طويلا » مما أدى الى رفع مستوى تلك الفنون « ولقد كان أولئك الزبائن ينتمون الى أسر ترسخ بقاؤها قرناً أو قرنين، وقد كان لهم بالتالي ذوق فني مرهف لأنهم ترعرعوا وسط الآثار الرائعة والطرف العبقرية » •

ولعلّ الغريب في الأمر أن فقر الأجيال اللاحقة، وليس غنى الأجيال الاولى وثراؤها ، هو الذي يتوافق مع ذلك الارهاف الجمالي الأتمّ • حسبنا أن نذكر هنا أن رجلا مثل « لوران ده مدشيس » ، وهو شاعر باللغة العامية ، ولولب الأعياد الكبرى ، ومحسن فني مستنير ، وناشر لواء الأفلاطونية الجديدة في عصر النهضة ، ورمز الشخصية الممتازة ، وعنوان ذلك اللون البالغ من الرهافة الفنية ، استطاع أن يظل متمتعاً بنفوذه ودوره ، بعد أن تصفّت ، في عام ١٤٧٨ ، أعمال المؤسسة التجارية التي يعود اليها أساساً مركزه وأهميته في مدينته • كذلك كانت مدينة

البندقية على طريق الانهيار السياسي والتجاري المحقق في القرن السادس عشر ، لكنها ظلت مع هذا كله مركز اشعاع وتألق فنيين ، بالرغم من أن اتساع حركة التجارة البحرية وتحولها باتجاه الأطلسي قد وضعت حداً للأهمية البالغة التي كانت تتمتع بها البندقية ، ملكة البحر الأدرياتيكي بلا منازع .

ولربما لأسباب كثيرة من هذا النوع يمكن أيضاً رد تلك النفحة من الأسى ، وذلك اللون من الحنين الشعري العميق ، وذلك التلاحم العاطفي بين مفاهيم الحب والموت التي نلاحظها غالباً في شعر ذلك العصر .

ان النزعة الكلاسيكية التي سنعرض لها في فصل قادم، سوف تغذي الفن، من بعض الوجوه ، بدم جديد من الحيوية والنشاط اذ تجرّده في الوقت نفسه من قسم من ذلك السحر الذي أمدّته به المرحلة التي بحثناها الآن ، والذي نعتبره شيئاً مهمّاً جداً في تاريخ الحاجة الجمالية عبر العصور .

فليكن هذا الحديث عن عصر النهضة ، من وجهة نظر خاصة لكنها مهمّة ، باعثاً يحدونا الى أن ندرك جيداً قيمة الحضور الدائم للحاجة الجمالية ، ودورها في حقول أوسع من حقول الفنون الجميلة فقط ، وهي ظاهرة لم تعوزنا

الشواهدالثابتة عنها هنا، كما يمكننا ملاحظتها في كل وقت. وسنرى فيما بعد الأهمية الكبرى التي ترتديها في عصرنا الراهن .

٨ جمالية الشرق

الفن العربي*

بعد تتبّعنا للخط الذي يمتد بنا في الفن منذ مراحل نشأته حتى الفن الأوروبي لعصر النهضة ، وهو خط يكاد ، في تكوينه الراهن ، لا يختلف عما كان عليه سابقاً ، ها نحن ذا ننصرف الى تقصّي خيط هاد آخر ، لأن أشكالا فنية جديدة قد نمت وتطورت خارج الخط الذي تحدثنا عنه ، وهي تطرح على بساط البحث قضايا أساسية بالنسبة الى غرضنا العام في هذه الدراسة .

فعندما عرضت معكم لدراسة الفن المصري ، لم أكن لأهتم مثلا الا بعصوره القديمة، في حين أن المرحلة الاسلامية في مصر ، وخصوصاً في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، قد شهدت شكلا مختلفاً تماماً من الفن، وعلى درجة مرموقة من التكامل .

واذا كانت قد اتيحت لي مناسبة الحديث عن انتشار

الفن اليوناني في العالم ، وبنوع أخصّ في الهند ، فهذا لا يمنع من أن يكون الفن الهندي ، في أعقاب التآخي الذي حصل بعد تلك المرحلة مع المناخ الهليني ، قد اتخذ لنفسه دروباً خاصة به . كما أن الفنون الصينية واليابانية تشكّل، هي أيضاً ، معطيات فنية كليّة ، ملائمة وخصبة بالنسبة للقضية التي تتصدى لها في هذه الدراسة . وذلك لأن دراسة الحاجة الجمالية تقتضي بالضرورة التنبّه لما من شأنه في بعض الوجوه أن يضلّل احساسنا الجمالي ويحرف خطاه.

على أن اعجابنا بهذه الأشكال قد يكون مردّه ، بالطبع ، الى الانجذاب بسحر التغرّب عن مناخات المألوف في بلادنا وعاداتنا . والواقع أنه ، من حين الى حين قد قامت، بين الفن الغربي وبين الفن الشرقي ، مبادلات مثمرة في الأشكال الفنية، وفي منابع الوحي الجمالي، غير أنها مبادلات لم تسلم في الأعمّ الأغلب من شوائب اللبس والابهام .

المعروف أن الفنون التشكيلية هي فنون عالمية مشتركة. وهي ، على نقيض الأدب ، ليست تحدّها حدود لغوية . وانتقال المعطيات الفنية من بلد الى آخر يمكن أن يتمّ بطرق عديدة لا تحصى . فالآثار الفنية تنتقل وتسافر . ولعلّ معطيات الفنون الثانوية أكثرها انتقالا ، وأيسرها سفراً ،

وهي أيضاً غرض تجارة فريدة رائجة • أما الفن العربي فانه انتشر خاصة : في القرون الوسطى في الغرب ، أكثر ما انتشر بمنسوجاته وأقمشته • كما أن فرنسا في القرن الثامن عشر قد عرفت الفن الصيني، أكثر ما عرفته بواسطة الرسوم على الآنية • وبغض النظر عن المبادلات التجارية الكبيرة ، فان غرضاً واحداً ، معطفاً مطرزاً مثلا ، أو صندوقة منحوتة من العاج ، أو من معدن المينـــا ، أو قناعـــاً ، قد يكون له أثر وأيّ أثر •

كذلك يجب أن نولي تنقّل الأشخاص اهتماماً خاصاً• فربّ رحّالة يحصل من التأثير ما لا يمكن تقديره ، لا سيما اذا كان قادراً على نقل ذكرياته واستغلال ملاحظاته• والمفهوم أنه اذا كان الأمر متعلقاً بفنـــان مدعوّ الى زيارة بلد آخر فاننا ندرك تماماً أسباب هذا التأثير ، لكن الدعوة الموجهة الى فنان أجنبيّ تفترض على العموم أن هذا الفنان يتمتع بهالة من نفوذ ، وأن أشكال الفن التي يبدعها ويعبّر عنها تحتل مكانة من التقدير والاحترام • غير أن الالمام بآثـــار بلد آخر، الماماً يبقى عقيماً ان لم يستجب رأساً لحاجة جمالية محدّدة كل التحديد ، وقد يكون خصبـــاً جداً ان وجدت تلك الحاجة ، ان الالمام بآثار بلد آخر ، قلت ، قـــد يكون رهن المصادفة ليس غير • وذلك أن الأثر الموسيقي الصيني

الوحيد الذي قيّض له تسجيل صحيح في فرنسا في القرن الثامن عشر ، انما كان بفضل « جان جاك روسو » من غير أن يطأ روسو بقدمه أرض الصين . الا أن روسو قد التقى في معرض مدينة « ليون » شخصاً صينياً استطاع تزويده بمعرفة ذلك النغم . ومن ثم أذاع جان جاك روسو معرفته تلك بواسطة صفحة موسيقية في دائرة المعارف .

بيد أن الخصب المرجو من انتقال غرض أو أثر فنيّ ما هو ، كما قلت ، مرتهن بالحاجة المحلية التي يمكن أن يستجيب لها ذلك الغرض أو ذلك الأثر في حال انتقاله . ولربما لا تكون تلك الحاجة متفقة أحياناً مع الحاجة التي يستجيب لها الأثر في بلاده وفي البيئة التي ابدعته .

ان الأثر الفني في اطاره البيئوي الخاص يرتبط على العموم بعالم كامل من المدلولات الثقافية، وبأبعاد من المعاني المأثورة ، وبشبكة من المعطيات الثقافية التي لا تنتقل بانتقال الأثر ، ولا ترحل معه من مكان الى مكان . فثمة أشكال وأغراض استمدها الغرب من صور الخط العربي مجرّداً تماماً عن المعاني التي يتضمنها . وكثير من أشكال الفن الصيني وأغراضه مرتبط بدلالات رمزية محدّدة ، لم يكن الغربيون الذين استلهموها يفقهون شيئاً منها على الاطلاق...

وعندما استند « بيكاسو » الى قناع زنجي، ليستوحي منه لوحته « راقصة أفينيون » فالثابت أن الخطوط وطريقة استعمال الوجه البشري هي التي كانت تؤثر في الفنان ، وليست قط المعطيات الايديولوجية والثقافية التي يرتبط بها ذلك القناع في بلاده الأصلية •

ولربما يتفق أحياناً أن الأثر ، وقد انفصل عن اطاره الثقافي ، يصبح أثراً غير قابل للفهم ، بل انه يصبح أثراً لا يروق للاحساس الجمالي في بلد آخر • ولعلّ فن الموسيقى بخاصة يحتاج الى ضرورة التوافق الثقافي بمقدار ما يبدو الالتباس الموسيقي وسوء الفهم ظاهرين جداً بين انسان أوروبي وانسان صيني• كذلك القول فيالفنون التشكيلية، فخلال مدة طويلة ظلّ الاحساس الجمالي في أعقاب النهضة مغلقاً على قيمة الرسوم اليابانية أو الصينية التي كان انعدام الظلال والاحجام فيها يؤذي الشعور الغربي ، في حين لم يستطع الصينيون في المقابل أن يسيغوا الاختلاف بين ناحيتي الوجه بسبب تأثير الضوء •

ولربما اتفق أخيراًآن يجد أثر منالآثار الجمهور الذي يلائمه أشد الملاءمة في بلد آخر غير البلد الذي نشأ فيه • وهكذا لم يعرف الفنان الياباني ، الحفّار ، « هوكوزايي »

(١٧٦٠ ــ ١٨٤٩) أي تقدير له في بلده حيث كان معتبراً طليعة نزعة واقعية مبتذلة ، الى أن عرفت آثاره في فرنسا ، في أواخر القرن التاسع عشر ، وخصوصاً عند الأخوة « غونكور » : أنصاراً معجبين متحمسين ، واذا كان هذا الفنان اليوم معروفاً جداً في بلده ، ومعتبراً واحداً من أكبر الفنان فلأن بلاده قد أعادت اليه اعتباره على ضوء النجاح الذي لاقاه فنه في الأقطار الاوروبية .

من هنا نستطيع أن نرى أية أهمية يجب أن نوليها للحاجة الجمالية . واننا اذا ما نظرنا الى الأحداث الجمالية ، من ناحية منفتحة عالمياً ، ندرك أيضاً كم هو مهم أن نوجه انتباهنا الى تلك الأشكال الفنية التي تبدو للوهلة الأولى غير ملائمة لعاداتنا وأحاسيسنا . وانه لمن الخطأ الفادح أن ننظر الى الأمور ، كما حدث غالباً في تاريخ الفن ، من موقع التيار الهليني النشأة فقط ، وهو التيار الذي ما نزال منساقين فيه حتى اليوم ، وكأنه وحده ذو الأصالة الجمالية ، ضاربين صفحاً عن كل ما عداه . واذاً فانه ستكون لدينا لوحة ناقصة جداً للاحساس الجمالي الانساني ان نحن أغفلنا النظر الى الجمالية الهندية أو اليابانية . بيد أنه استناداً الى أهمية الفوارق في هذا الاحساس ، والى أهمية الفوارق بين الثقافات ، يجب ألا يفضي بنا الأمر أيضاً الى الوقوف في

موقع النزعة التي دافع عنها « شارل لالو » والتي تقــول بالنسبية الجمالية الشاملة .

ان مــن بين العمــارات الفنية الكبيرة التي تستحق اهتمامنا ، يحتل الفن الذي نما وتطور في العالم العربي ، والذي بلغ قمة تفتحه أو كاد ، منــذ القرن الثالث عشر ، مرتبة تسترعي اهتمامنا بشكل خاص .

ان منابع هذا الفن شديدة التشابك والتعقيد . فمن الوجهة المعمارية مثلا ، يبدو بناء المسجد العربي على شيء كثير من تعدّد العناصر واختلافها، بحيث أن الشكل الهندسي العام مطبوع على الأخص بالطابع البيزنطي ، في حين أن مختلف أجزائه هي من أصل يوناني حيناً ، أو مــن أصل فــارسي حيناً آخر . ولأسباب تاريخية دقيقة جداً عملت الثقافــة العربية على التأليف بين معطيات توافــدت اليها خصوصاً من شتى البلدان الواقعة تحت سيطرتها . هــذا وكان العالم العربي في القرون الوسطى حامل مشعل الفكر الاغريقي . فالخلفاء العباسيون ، لا سيما الخليفة المأمون ، عملوا على ترجمة مؤلفات آرسطو الى العربية . كما أن لبعض المفكرين العرب ، ممن تولوا شرح الفلسفة اليونانية ، أثراً فلسفياً عالمياً مهماً . ولقد عرف العرب فلسفة أفلاطون

الا أنهم لم ينقلوها الى لغتهم • لكن الشيء الثابت هو أن كتاب « المأدبة » لأفلاطون كان ذا تأثير على النزعة الصوفية الاسلامية وعلى نقد الشعر العربي •

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يحسن بنا أن نتذكر أن الثقافة العزبية لم يكتب لها فقط فضل التأثر بمنابع غربية في أكثرها ، وانما كان لها أيضاً الفضل في نشر تراثها واشاعته • ذلك أن التبادل الثقافي ، منذ عهد الصليبيين ، قد قام على أشده بين العالم الغربي وبين العالم العربي • وان نظرية « الحب الآرستقراطي » (L'amour Courtois) ، وهي نظرية ذات أصل لاهوتي وشعري في آن معاً ، تعود في نشأتها الى منابع ومصادر عربية • (راجع مثلا : « الرجل في جلد الفهد » بقلم : « شوتا روستافلي ») كما أن الأثر المعروف بعنوان « رؤيا محمد »[1] ، وقد جرت ترجمته عن العربية ، هو من بين المنابع التي استقى منها « دانتي » • ثم ان مجموعة الأقاصيص الخرافية ، المعروفة باسم « ألف ليلة وليلة » ، وهي في بعضها من منابع يونانية ، وفي بعضها الآخر من مصادر هندية ، قد أثرت تأثيراً مهماً في الآداب الغربية منذما ذاعت وانتشرت عندنا بفضل ترجمة « غالان »

(١) قصة الاسراء والمعراج .

(Galland) لهاء أما في ميدان العلوم والتقنية فكلنا يعرف الدور الأولي الذي لعبه العرب في تقدّمهم واشعاعهم خلال القرون الوسطى وفي عصر النهضة الأوروبية • فضلا عن أن للعرب تأثيرهم في مجالات تقنية مختلفة ، لا سيما في فن الملاحة بصورة خاصة • وحسبنا هنا على سبيل المثال أن نعرف أن التقليد الأخلاقي الذي يلزم ربان السفينة المشرفة على الغرق بأن يكون آخر من يغادرها ، هو من أصل عربي •

ان هذه المبادلات الثقافية كان يمكن بالطبع أن تكون أوفر غنى وخصباً مما كانت عليه لو لم يكن ثمة ، كما نعرف ، عوامل دينية وعسكرية أقامت حاجزاً منيعاً جداً ودقيقاً بين العالم العربي وبين المناطق المجاورة ، لا سيما بين العالم العربي وبين الغرب بوجه خاص •

والمعروف أن قيام الامبراطورية العربية كان ، بالنظر الى اتساعها ، من أسرع الأحداث التي يذكرها التاريخ • ففي القرن السابع الميلادي كان العرب يسكنون شبه الجزيرة العربية التي تصل نسبة مساحتها الصحراوية غير الآهلة الى خمسة أسداس مساحتها العامة، والتي بلغ مجموع سكانها في ذلك العصر حوالي أربعة ملايين نسمة ، وهم

شعب من البدو الرحّل ، يؤمنون بالديانات الوثنية ، ومن أصل سامي ، من نسل ابراهيم • أسس فيها الرسول محمد ديانة جديدة ، لم يحالفها الحظ أول الأمر اذ اضطر الى الهجرة سنة ٦٢٢ ، وبها يبدأ عدد سني التاريخ الاسلامي (التاريخ الهجري) • في عـام ٦٣٠ عاد منتصراً • وتوفي عـام ٦٣٢ • ويؤلف القرآن مجموعة الآيات التي تحـدّد الديانة الاسلامية ، والتي تعتبر قيمتها الجمالية ، من حيث مناخها الغنائي العام ، وايقاعها الموسيقي المؤثر ، في صلب النشاط الثقافي • وفي خلال قرن واحد من الزمن اجتاحت الفتوحات العربية الامبراطورية الفارسية من جهة ، ممتدة مـن جهـة أخرى نحـو الغرب ، متوقفة أمـام أسوار القسطنطينية ، ركيزة الامبراطورية البيزنطية التي كانت ما تزال على شيء من القوة والبأس • الا أن العالم العربي قد اجتاح على التوالي ، سوريـا التي انتزعها مـن أيـدي البيزنطيين ، ثم مصر ، فالشمال الافريقي كله حتى مراكش • ومن بعدها انتقل الى اسبانيا حيث سيطر على شبه الجزيرة الايبيرية ، واجتاز جبال « البيرنه » حتى بلغ « بواتييه » سنة ٧٣٢ وذلك كله في مدة لا تتجاوز مئة عام بعـد وفاة الرسول •

ثم ان العثمانيين ، بعـد زمن طويل ، استطاعوا أن

يستولوا على القسطنطينية سنة ١٤٥٣ ، وتوصلوا شيئاً فشيئاً الى أن هددوا النمسا (حصار فيينا في القرن السابع عشر ، سنة ١٦٨٣) . أما افتتاح الهند فقد بلغ أوجه في القرن السادس عشر ، مع الامبراطورية المغولية . وهكذا نرى أن حدود الامبراطورية العربية لم تثبت قط على حال . فقد كانت لا تتسع من ناحية حتى تتقلص وتتراجع من ناحية أخرى ، وهكذا دواليك على الدوام .

غير أن من الأهم التنويه هنا بأن هذه الامبراطورية ، منذ نشأتها تقريباً ، ولا سيما ابتداء من سنة ٧٥٠ بدأت تنقسم على ذاتها الى دويلات وخلافات . فهناك الخلافة العباسية في بغداد ، والخلافة الأموية في قرطبة ، والخلافة الفاطمية في مصر ، الى غير ذلك من الدويلات والامارات . وهذه الظاهرة مهمة من الناحية الفنية لأن الفن الاسلامي ، برغم الوحدة البالغة في اطاره العام ، يضع أمامنا في مختلف مناطقه نوعيات أسلوبية هامة : فهناك فن اسبانو — مغربي ، وهناك فن فارسي ، وهناك فن الهند الاسلامية الخ ... وكل لونية من هذه اللونيات تتميز في قسم كبير منها باستمرار التقليد الفني المحلي ، والأشكال الفنية السابقة . الا أن بعض الظاهرات العامة تسترعي مع ذلك انتباهنا هنا .

ان البناء الديني الاسلامي ، أي المسجد ، هو من

الناحية المعمارية ، وكما أشرت الى ذلك قبل حين ، على صلة استمرارية وثقى بالفن البيزنطي في أشكاله المعروفة في آسية الصغرى . وهو من الناحية الهندسية خاصة ، يتصف بناؤه باستعمال القبة الضاربة في العلاء على الطريقة المأثورة في بلاد ما بين النهرين . أما الأشياء الوظيفية الخاصة بالعبادة الاسلامية التي أضافها الاسلام على هذا البناء فهي : الفناء الداخلي الذي يشتمل على مكان للماء اللازم للوضوء، المحراب الذي يحدد وجهة القبلة ، المنبر الذي يعتبر مكاناً للوعظ والارشاد ، المئذنة ، وهي قبة معدة لاذاعة الدعوة الجاهرة الى الصلاة . وقد أراد الرسول بذلك تمييز الاسلام عن غيره من الأديان . أما الديكور الداخلي فانه ليس تصويرياً ، بل هو ناجم اما عن تفاصيل في التنفيذ التقني (القبات المقعّرة ذات المسلاّت المتدلية من أعلى) ، واما عن خطوط تزيينية (آيات قرآنية) ، واما عن طريق الزخارف العربية المعروفة بالأرابسك مما سنتحدث عنه بعد حين . وتتسم الهيئة العامة للمسجد بكثير من وحدة الشكل والصفاء . كما أن الوحدة الأسلوبية على شيء كثير من التكامل برغم تنوّع المصادر وتعدد المؤثرات . ولعل المأخذ الوحيد الذي يمكن أخذه على هذه الصيغة الفنية أن المساحة الداخلية للمبنى تزدحم غالباً بالأعمدة ، أو بالدعائم

الداخلية لمقاومة الضغوط التي تحدثها القباب بدلا من مقاومتها بدعائم خارجية كما هي الحال في الكنائس القوطية. أما الجدران فانها مزدانة بالمرمر ، والفسيفساء ، والخطوط المتعددة الألوان . يبقى أن استعمال الأقواس المنحنية الصغيرة والأقواس الكبيرة هو أيضاً من الأشكال الفنية الخاصة بهذا البناء الاسلامي .

ولا يفوتنا التأكيد على نقطة ذات أهمية بالغة ألا وهي غياب الفن التصويري وانعدام الرسوم التجسيمية من جهة ، وطغيان الفن التزييني المرتكز أساساً على أشكال تجريدية عربية .

ولقد درجت العادة في تفسير هذا الواقع على الزعم بأنه نتيجة تحريم القرآن للرسوم التي يتمثل فيها الوجه البشري ، وللفن التجسيمي بصورة عامة ، بحيث أن الاسلام قد كتب عليه بالنتيجة أن يقتصر الأمر فيه على الرسوم الهندسية التجريدية .

والحقيقة أن وضع المسألة بهذا الشكل بعيد جداً عن الصواب اذ ليس ثمة في القرآن تحريم قاطع من هذا النوع . وهناك الآية القائلة : « يا أيها الذين آمنوا انما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم

تفلحون » (سورة ٥ آية ٨٩) .

فلسنا نرى في هذه الآية ما يمكن الاستناد اليه لتحريم الفن التجسيمي تحريماً قاطعاً بوجه الاجمال . انما الذي يستهدفه التحريم بشكل دقيق واضح هو ممارسة طقوس الوثنية العربية التي اتخذت لعبادتها أنصاباً من حجر منحوت على صورة البشر وشاكلتهم .

ان التحريم على هذا الشكل هو أقل شمولا وصرامة من التحريم الوارد في التوراة . والشعوب السامية على وجه الاجمال نزعت فيما يبدو الى الاحتراس من الفن التجسيمي الذي لا يخلو من وزر الوثنية والتعلق بالجسد وبالمادة وبالأشكال المحسوسة . فالوصية التالية من سفر الخروج تنص صراحة وبصورة عامة على ما يأتي : « لا تضع لك تمثالا منحوتاً ، و لاصورة ما مما في السماء من فوق ، وما في الأرض من تحت ، وما في الماء من تحت الأرض . لا تسجد لهن ولا تعبدهن . لأني أنا الرب الهك ، اله غيور أفتقد ذنوب الآباء في الأبناء في الجيل الثالث والرابع من مبغضي ... » (الاصحاح العشرون) .

من الواضح أن التحريم الوارد في هذا النص من التوراة يؤلف كلا متماسكاً فيما بينه ، وأن النهي عن تمثيل

أي شكل من أشكال الطبيعة ، انسانياً كان أم حيوانياً ، أم أي شكل تجسيمي باطلاق ، متصل بالخوف من الوقوع في الوثنية . الا أن في النص ذاته ما يدل على أن التحريم واقع حكماً على الفن التجسيمي باجمال ، وعلى أنه متصل بمفهوم « الغيرة » الالهية ، بحيث أن هناك مؤمنين يهوداً ، كانوا وما يزالون حتى اليوم يعتقدون بأن الفن التجريدي هو وحده ، في الواقع ، الشكل الأكثر تلاؤما مع الديانة العبرية ، وبحيث يمكن ربط فكرة النهي عن التصوير والتمثيل بفكرة أن الله وحده هو خالق الكائنات ، وأن الفنان التجسيمي انما تجاوز في عمله حدود القدرة الانسانية على الخلق الذي هو خاصة يجب اقتصارها على العزة الالهية وحدها .

على أن هذا لم يمنع بني اسرائيل من الاعتقاد بامكان رفع التحريم الواقع على أشكال الفن التجسيمي . فوصفه الأغراض الشعائرية ، من مثل الشمعدان ذي الأغصان الأربعة المزدانة بمنقوشات لأوراق وأزهار اللوز ، ومن مثل هيكل سليمان وملائكة الشيروبين المصنوعة من خشب الزيتون ، وذات الأجنحة المنتشرة ، أو من مثل ما يبدو فيها من زهور ونباتات تزيينية ، كل ذلك يكفي للتدليل على أن رفع هذا التحريم كان أمراً ممكناً في بعض الظروف ، بل يجوز القول انه كان ممكناً جداً وبشكل واسع . أضف الى

ما تقدم من وثائق قصة الوحي الذي أنزله الله على الفنانين « بتصالوئيل » و « أحولياب » اللذين عملا باشراف موسى • والقصة هذه ذات أهمية بالنسبة الى نظرية الوحي الالهي الذي يبدع الفنان في اطاره •

في ضوء هذه الشروط يبدو تحريم الفن التجسيمي ، كما هو وارد في القرآن ، أقل اتساعاً ، وأقل نفاذاً مما هو مذكور في التوراة • لكنه عمّم على الفن التجسيمي بصورة اجمالية وكأنه ، ببساطة ، « رأي الحكماء » ، وتقليد مأثور جدير بالاحترام • وهو يقترن بالفكرة الهامة والمثيرة التي تحمّل الفنان مغبّة ما تبدعه يداه من أشـكال الكائنات • (ذلك أن الفنان التجسيمي ، بحسب رأي لا يدخل في صلب العقيدة الدينية بأي حال ، مسؤول يوم القيامة عن أرواح الكائنات التي أوجد أشكالها ، ومطالب بأن يوجـد لها أنفساً لم يخلقها الله لها) • أخيراً ، يكفي أن نلاحظ ازدهـار المنمنمات التجسيمية في الفن العربي ، وازدهار زخرفـة الصناعات الفخارية برسوم الأشخاص والأزهار ، لنرى بأن الفن الاسلامي ، (لا سيما الفن الفارسي الذي ينظر اليه من الوجهة الدينية على أنه فن انشقاقي بطريقة أو بأخرى ، بل الفن العربي في حقيقة اتساعه أيضاً) لم يكن ليصطدم قط بتحريم قاطع للفن التجسيمي •

والحقيقة التي لا بد من التنويه بها كذلك ، هي أن الروحية الاسلامية تحترس على الأخص من مخاطر الفن التجسيمي ، وتجد لها ضمانات كبرى في استعمال الفن التجريدي • من هنا ، من هذه الوجهة خصوصاً ، يجب تفسير الوضع الجمالي للفن الاسلامي من الناحية التجريدية • أضف الى ذلك أن الفن التجريدي هو بالضبط الفن الذي يستجيب ، في العالم العربي ، لما تقتضيه الحاجة الجمالية اقتضاء شديداً ودقيقاً •

لطالما قيل ، وعلى غير وجه من حق ، ان الفن العربي قد كان فناً ادراكياً ، لا يتوجه الا الى الفكر النظري المحض ، وليست له أية قدرة على الاثارة العاطفية • فعندما يتكلم « بالزاك » عن هذا الفن مثلا ، في كتابه « الابن الملعون » انما يتحدث عنه وكأنه « لا يخاطب الحواس ولا النفس » لكنه يتوجه « الى الادراك العقلي فقط » • كذلك عندما يناقش أحد علماء الجمال الموسيقي ، « كومباريو » نظرية الفن التجريدي العربي (arabesque) عند «هانسليك» نراه يعلن عن أن التقارب مستحيل في رأيه بين الموسيقى وبين التجريد العربي ، لأن عمليات التأليف في هذا الأخير « لا تحمل أية فائدة شعورية ، وأية طاقة على الاثارة العاطفية » ، وبهذا يعتقد أنها تختلف اختلافاً كلياً عن

الموسيقى .

ان هذا الرأي هو عندنا رأي خاطيء تماماً . والحقيقة هي ما ذهب اليه من قبل « غايي » (Gayet) عندما تحدث في كتابه « الفن العربي » (ص ٩٦ ـ ٩٨) عن المشاعر التي تثيرها ، من وجهة نظر الجمالية العربية ، المعطيات الهندسية لذلك الفن بتفاصيلها وأشكالها . ولذا فهو يقول بأن الدوائر الهندسية اذا كانت زواياها المتعددة مزدوجة فانها « توقظ في النفس مشاعر عميقة مطبوعة بطابع الصفاء العذب » أما اذا كان عدد زواياها مفرداً فانها تبعث على « الحزن المبهم ، والقلق ، والاضطراب » ويقول أيضاً : « ان الصورة المتكونة من الجمع بين المربعات والمثمنات تبعث على فكرة السكون الأبدي ، أما تلك التي تنبثق من الأشكال ذات الزوايا التسع فانها توقظ الاحساس بسر مبهم مضطرب » .

واسمحوا لي ، فيما يختص بالتقارب الايجابي بين الموسيقى وفن التجريد العربي ، أن أشير عليكم بمطالعة كتابي « العلاقة بين الفنون » (الفصل ٣٠ ص ١٨٩ وما بعدها)

واذاً ، علينا ألا نتمثل هذا الفن ، الذي تعتبر الدراسات الجمالية عنه دراسات في الهندسة ، أثراً قائماً على مهارة فكرية وعقلية محض ، انما كأثر يدأب في البحث عن طرق

تبعث على الحلم وتغذيه ، حلم من طينة روحية عـالية ، وذلك في نوع من الفرار بعيداً عن أشكال العالم المادي ، وعالم الجسد . كذلك يجب أن نضيف بأن هذا الفن قابل لتطويرات واسعة شبيهة جداً بالتطوير الموسيقي . ثـم ان بعضاً من أساليب التأليف في الفن الهندسي العربي تفرض غالباً لحمة هندسية ضمنية على مستوى رفيع من المهارة في أكثر الأحيان . ومثال ذلـك تلـك الزخارف ذات التأثير المزدوج ، أي تلك التي ينقطع سياقها متوقفاً بحذق بالغ عند بعد يشكل هو نفسه التتمة الدقيقة للسياق الزخرفي المنقطع. وفي مدينة القاهرة مسجد يمتد على أحـد جدرانه شريط زخرفي يضفو طرفه فوق الفضاء السماوي بطريقة يبدو معها هذا الفضاء الذي يتوقف عنده امتداد الشريط الزخرفي ، وكأنه هو ذاته يتخـذ الأشـكال الزخرفية التي يرسمها الشريط ، وذلك استناداً الى انعكاسات متبادلة ذات قوانين هندسية دقيقة .

ومن الصفـات الأخرى التي يتميز بهـا فن التزيين التجريدي العربي ، الأرابيسك ، أنه يتحرك لاعباً عـلى مستويات مختلفة في الغالب . وذلك أن اللوحة الكبيرة من هذا الفن تضع أمامنا النمط المسيطر في تأليف اللوحة ، لكنها اذا ما ضمرت قليلا وصغر اطارها فانها تتحرك لتحدث

على مستوى آخر شبكة مرئيات أخرى أكثر مرونة على العموم ، وأكثر دلالة تجسيمية أحياناً . وقد يضاف الى تينك الحركتين حركة ثالثة على مستوى ثالث أيضاً ، بحيث تطالعنا منها مساحة فضائية على ثلاثة مستويات تطّرد فوقها زخارف ذات أساليب مختلفة الا أنها تؤلف كلا واحداً متماسكاً ومنسجماً . وهذه الأنواع من التأليف الفني هنا شبيهة الى حد بعيد بتلك الموحيات الشكلية التي سبق الحديث عنها في الدوائر الهندسية ذات الزوايا المتعددة ، تصحبها مهارة مدهشة في تفصيل الموضوع ، وتعقيدات واعية في حبكته ولحمته .

هذا ويطالعنا فن صناعة النسيج بملاحظات مماثلة أيضاً . فالبسط العربية هي أعمال معدة كذلك لتكون مصدراً يبعث على الحلم والتأمل . ومع هذا فهي أكثر ميلا الى اعتماد التصوير والتجسيم مما يمكن أن يراه منها المشاهد الذي لم يتعود فهم دلالاتها التواضعية . الا أن القواعد العامة لهذه المواصفات تظهر بسهولة في بعض أشكال الحيوان والطيور . وقد تتفق هذه الأشكال أحياناً مع ما يعادلها من أشكال الفن الصيني . (من ذلك مثلا رسم العصفور في الفخ) .

أخيراً ، هناك ظاهرة تجسّد الميل الى الاتجاه الروحي

الذي يتميز به الفن الاسلامي ، وهي ، (وهذا أمر قد يبدو متناقضاً للوهلة الأولى) قلّة عدد الرسوم التزيينية ذاتها وتكرارها الدائم • وهذه الظاهرة نفسها نلاحظها بوضوح وجلاء في ميدان الشعر • ولعل من الغريب أن نلاحظ ، في الشعر الفارسي على الأخص، قلة عدد الموضوعات الشعرية • فالشاعر الفارسي ، حتى في أيامنا هذه ، لا يستطيع أن يتصور الشعر حديثاً عن غير الشجر المزهر ، وينبوع الماء أو الحديقة ، والخزّاف في أثناء عمله ، وعذاب الحب ـ خصوصاً ذلك الذي يمازجه الحنين والشوق الى جمال الحبيب وبهائه ـ أو عن وصف الخمرة ومديحها •

ولا يفوتنا أن وصف الخمرة لا يتعارض مطلقاً مع تحريم القرآن لشربها ، لأن المقصود بها ، عند الشاعر أو القارىء ، تلك الدلالة الرمزية المحض الى النشوة الصوفية في مختلف أشكالها وألوانها • ولربما أمكن هنا اقامة وجه من الشبه بين وصف الخمرة وصفاً رمزياً في الشعر الفارسي وبين ذلك المناخ من النشوة الرمزية أيضاً في « مأدبة » أفلاطون • أما فيما يختص بالرتابة من حيث تكرار الموضوعات ذاتها فيمكن تبريرها بالنظر الى أن هذه الموضوعات المأثورة قد أصبحت مثقلة بارث غني من المعاني والدلالات التقليدية • وهذا الارث التقليدي المكتنز هو

الذي يطالعنا في موضوعات الزخارف الخزفية التي تدور مثلا حول موضوع الشاعر وسط الشجرة ، وحول طائر الفينيق ، وحول الحديقة التي تظهر فيها الأنواع الستة من النباتات الرمزية الآتية وهي : الخزامى، والقرنفل ، والوردة، والزنبق ، والدالية ، والدراقنة . ولعل مهارة الشاعر في معالجة كل من هذه الموضوعات — ورباعيات الخيام خير شاهد على ذلك — تشبه الى حد بعيد مهـارة العمل في موضوع من الأرابيسك وتفصيله انطلاقاً من معطى هندسي معين في بدايته .

وثمة مظهر جوهري آخر لهذا الفن يكمن في الحاجة الماهرة الى ادخال الكـلام في شكله الكتابي كعنصر تزيين زخرفي في العمارة ، وصناعة النسيج ، والمنمنمات . وليس الخط بالنسبة الى العربي مجرد فن شريف فحسب ، بل انه كذلك رديف الفنون التشكيلية الأخرى ، وجزء متماسك معها على كثير من الرهافة والذوق . وسأعود في درس لاحق الى الحديث عن القضايا الجمالية للخط عند الكـلام على الفن الصيني . لكنني أود الاشارة هنا الى محاولات جاهدة يبذلها المعنيون بشؤون الكتابة العربية من أجل تحريرها من قيد الحـاجات الزخرفية ، ومـن مقتضى تقنيات الكتابة اليدوية معاً ، ليصار الى ايجاد حروف أكثر ملاءمة للتقنية

الطباعية .

وهكذا نجد أن هذا الشكل من الفن قد أرسى عميقاً جداً قواعد مبدأ جدير بأن يعتبر بمثابة احدى الحواضر في علم الجمال خصوصاً وقد عادت للفن التجريدي أهميته ومكانته ، ألا وهو الشكل الذي تقترب فيه الفنون التشكيلية من الموسيقى . ولا ريب في أن الهوة القائمة في تقاليدنا الأوروبية بين الموسيقى والفنون التشكيلية سيزول منها الشيء الكثير اذا ما أدركنا وجود فن تجريدي يستهدف خاصة اثارة حالات من التأمل والحلم . وان ذلك سيؤدي أيضاً الى اذكاء شعلة الفن التشكيلي الذي ينزع الى خلق مناخ من الانخطاف يشارف به حدود المطلق .

ان هذا الفن ، وقد بلغ مرتبة عالية من الاكتمال ، يبقى مع ذلك محدوداً في وسائله . لأن الحاجة الى النقاء الروحي، وهي حاجة ترتفع الى مقام التبتّل ، وتبث الحياة في الفن الاسلامي قد منعت هذا الفن من بعض وسائل التعبير التي أزكاها الفن في أوروبا ، أو في بلدان الشرق الأقصى . ومع ذلك فان هذا الفن يمثل شكلا مهماً من أشكال الفكر الجمالي ، وسيبقى نشاطاً من أنبل النشاطات التي جرت فيها المحاولة لرفع الفن الى مستوى المناخات الروحية من غير أن تنزع عنه النكهة الحسية الحية للتأمل والتخيل .

وهكذا تتيح لنا دراسة الفن العربي أن نضيف ، الى جدول الأشكال المختلفة للحاجة الجمالية ، هاتين الوظيفتين الكبيرتين للفن وهما ، أولا : اثارة التأمل والتخيل . ثانياً : التأثير ، لا عن طريق الجدة والغرابة في الأفكار والمشاعر ، بل عن طريق التنوع البارع في معالجة موضوعات ، هي ، على قلة عددها ، أساسية ونموذجية المثال .

صحيح أن هاتين الوظيفتين للفن تستجيبان لظواهر الحاجة الجمالية بصورة عالمية عامة ، الا أن الفن العربي قد أكسبهما تفصيلات ونتائج جمالية مرموقة تظل في أشكالها الجوهرية من أخص خصائصه وأبرز صفاته .

٩ جمالية الشرق

٢ ــ الهند ، الصين ، اليابان

لا يسعني ، بالطبع ، أن أعطيكم أكثر من ملاحظات مختصرة حول العالم الآسيوي ، مع الالتزام الشديد بحدود الموضوع الــذي نحن بصدده هنا • فلنبدأ اذاً بالتحدث عن الهنــد •

يحسن بنا أن نعير انتباهاً خاصاً للفن الهندي ، وليس ذلك بسبب ما يتمتع به هذا الفن من ميزات خاصة فحسب ، وانما بسبب ما جادت به أيدي مبدعيه من اعتبارات ذات منحى جمالي • والواقع أن ثمة جمالية هندية جد متميزة • من صفاتها الكبرى أنها أدخلت ممارسة الفن في نطــاق نظام اجتماعي وديني مترابط • فليس من شيء ، في التفكير الهندي ، أغرب من اعتبار الفنان انساناً يعرض عمله لاشباع الحاجات الجمالية عند الآخرين ، استجابة لداع خارج عن ذاته • وهكذا فان ممارسة الفن هي نشاط روحي قبل كل

شيء • ومن هنا يبدو موقف الفنان ، من بعض الوجوه ، وكأنه أقرب ما يكون الى المفاهيم البدائية التي تجعل من الفن عملا من أعمال السحر • الا أن الشبه ظاهري بينهما لأن الشعوب البدائية نظرت الى الفنان نظرتها الى الساحر أو الكاهن عندما عجزت عن ادراك الخاصة الجمالية المميزة لنشاطه بكل وضوح • في حين أن الجمالية الهندية تعتبر الفنان ، بوصفه فناناً ومن حيث الخاصة المميزة لجهده ، انما يمارس عملا محض روحي •

وليس أخطر في اقامة هذا الشبه بين الجمالية الهندية وبين الجمالية البدائية التي يزعمون أنه يتضمنها ، من أن نساق وراء ذلك الوهم السرابي المأثور عن العصر الرومنطيقي ، والذي يغرق الحضارة الهندية في عالم شديد البعد في الزمن ، وفي عصور قديمة الى أقصى حد • لقد ولّى الزمن الذي كانوا يعتقدون فيه أن المعابد الكهفية في « ايلورا » ترقى الى عهد بدائي من سكنى المغاور ، وأن نصوص الـ « فيدا » (Vedas) هي أقدم النصوص الدينية الموجودة ، وأن « الرمايانا » هي أقدم الملاحم • فالحقيقة أن ذلك من أفدح الأخطاء• فنصوص الـ « فيدا » ، وهي من أصل فارسي ، (أي أنها تعود الى الوقت الذي كان الآريون يجتاحون الهند من الشمال) كانت منذ القرن

السادس قبل الميلاد قد فقدت دلالتها البدائية ، وهي أقل قدماً على الأرجح من أقدم النصوص والوثائق البابلية • وليست الرمايانا ترقى في الزمن الى أبعد من القرن الرابع قبل الميلاد • أما المعابد الجوفية ، كمعابد « ايلورا » و « ايليننتا » و « بداني » فانها من القرن السادس والسابع، ولربما من القرن الثامن بعد الميلاد •

والحقيقة أن أول تأريخ ثابت في سيرة الهند هو تأريخ الحملة التي قام بها الاسكندر من سنة ٣٢٧ الى سنة ٣٢٥ قبل الميلاد ، حيث أنشئت تلك الممالك اليونانو ـ هندية التي دامت حتى القرن الثاني ، والتي خلّفت لنا أثراً فلسفياً ذا أهمية بالغة هو النص المعروف بمسائل ميليندا ، وميليندا هذا هو الملك « ميناندر » اليوناني • على أن ثمة تواريخ يمكن قبولها أيضاً كتاريخ ولادة بوذا حوالي ٥٦٠ ق•م• وتاريخ وفاته حوالي ٤٨٠ ق•م• وظهور الديانة اليانية (Jaïnisme) قبل ذلك بقليل • كما أننا نعرف أيضاً أن الديانة الهندوسية البراهماتية قد أصبحت لها الغلبة حوالي القرن السادس بعد الميلاد ، وأن البوذية كانت في القرن العاشر قد تقلصت عمليا من الهند لتنشر لواءها في سائر أرجاء آسيا • ونعرف أخيراً أن الغزوات المغولية في القرن السادس عشر قد أقامت الامبراطورية المغولية الكبرى التي

جعلت من الهند أرضاً اسلامية • ومع وصول الأوروبيين في القرن الثامن عشر تكتمل معالم هذا التاريخ الطويل • وهو تاريخ يتيح لنا القول بـأن الفن الهندي قد خضع لكثير من المؤثرات المختلفة مـن بابلية ، وفـارسية ، ويونـانية ، وصينية ، وغيرها •

لكن ، برغم هذا التداخل وهذا التعقيد ، يظل الفن الهندي محتفظاً بخصائص عامة جد بـارزة ومثيرة ، وعلى شيء كثير من الجلال والفرادة • فهـو فن يخلو من الدقة والانضباط ، يسعى الى الانسجام والتساوق في أقصى قدر من الثراء والغنى ، ويرتكز مبدأ التأليف فيه على ألا يبقى هناك أي فراغ • فضلا عن أن الطرائق التقنية للعمارة مغرقة في الخشونة ان لم نقل في البدائية• الا أنخطوطها التفصيلية غنية جداً بتنوع الأشكال • ومن هنا ، في حين كان الفن الاغريقي مثلا مقتصراً علىثلاثة أنواع من الأعمدة فقط، فان الفن المعماري الهندي قد عرف ما لا يقل عن اثني عشر نمطاً مختلفاً من الأعمدة والركائز وجميعها ذات غنى ابـداعي لا يضاهى •

ثمة صفة أسلوبية أخرى جديرة بالتنويه ، وهي القصد الواعي (اذ أن الجمالية الهندية تتصف بالوعي الشديد ، وتنصهر ارادياً في قواعد ، أو في مبادىء وتصنيفات للأشكال

الفنية) الى نوع من الأناقة واللطافة اللتين تتجليان في فن انحت مثلا حيث تجسد التماثيل الجسم النسوي مستغلة لذلك القوانين الهندسية (وهذا شكل من الأناقة واللطافة تجده أوروبا ، عند الاحتكاك بالفن الهندي ، اباحياً الى حد بعيد ، في حين أن مفهومه في الفن الهندي أكثر سمواً روحياً مما يظن) بواسطة بعض الوتائر التشكيلية ، لا سيما قانون « الانحراف المثلث » .

أما الـ « ناتيا شستترا » أم المصادر المعروفة للجمالية الهندية كلها، والأثر المنسوب الى شخصية أسطورية، والذي ما تزال مسألة تأثره بكتاب الشعر لآرسطو مثار جدل ونقاش ، فانه يتوجه الاهتمام فيه أساساً الى فن المسرح . غير أن الجمالية المنبثقة عنه تتوخى اعطاء نظرة عامة عن الفن باجمال ، تستند في منطلقها على مبدأ أولي ميتافيزيقي ، بحيث يبدو أن الفن هو أصلا وجوهراً محاولة لاصلاح العالم ، تستهدف خلاصه من وهدة الانحطاط الذي يتردى فيه . وهكذا فان المسؤولية الروحية للفنان تكمن في انخراطه ، بشكل أو بآخر ، في سياق حركة بنائية تنتهي الى نوع من تألق الوجود واشعاعه . وغالباً ما ترتدي هذه الجدلية البنائية طابع العلوم الرياضية ، (لا سيما في فن المسرح) متخذة شكل تجربة توفيقية مجددة ، على شيء

كثير من الغرابة أحياناً (كما هي الحال في نظرية المواقف المأسوية أو الملحمية) ٠

أما المبدأ الثاني فهو الذي تقوم عليه عملية تحقيق مختلف ألوان « النكهة » ، أو الـ « رازا » كما يقولون ، التي تعتبر بمثابة مقومات تجريدية عاطفية بواسطتها نبلغ جوهر الأشياء ٠ وليست المسألة هنا مسألة انفعال شعوري ذاتي ، انما هي نوع من الذائقة الادراكية ٠ وان بعضاً من ألوان هذه النكهة مرتبط بمعاناة ميتافيزيقية حقيقية ، كتلك النكهة أو الذائقة التي تذيب النفس ، وتلك الحمية التي تلهبها ، أو ذلــك السطوع والاشعاع المتجليين في حضورها الحقيقي المضيء ٠ ناهيك بما نلاحظه ، الى ذلك أيضا ، من لونيات عاطفية وشعورية ، أو من نكهات احساسية اذا صح التعبير ، مما هو مرهب ، وغزلي ، وحانق ، وخارق ، وهانيء ومحزن الخ ٠٠٠ والفن العظيم هو التوصل الى التوفيق بين نكهتين متناقضتين ، وصهرهما معاً في بوتقة واحدة ، كالحب والخفر ، أو كالبطولة والحنين المرهف ، وغير ذلــك من لونيات العواطف والمشاعر ٠

ومن هنا كان الابداع الفني ، وتذوق نكهة الأثر على السواء، بمثابة معاناة صوفية حقيقية وتجربة روحية ٠ وذلك

من بعض الوجوه مرتبط بمفهوم هندي حميم هو الـذي ينتظم دينياً كل نشاط بما في ذلك النشاط المهني أيضاً . الا أن للنشاطات الفنية من هذه الزاوية قيمة شعائرية خاصة ، تندرج في سياقها الفنون الثانوية بحيث يصبح الخزّاف من بعض النواحي بمثابة الكاهن وعمله بمثابة الصلاة . غير أن تصنيف الفنون الهندية يضع فن المسرح في المقـام الأسمى لأنه في الحقيقة الفن الكلي .

ولعل من المستحب الاشارة الى أن احدى العقبات التي تقف اليوم في الهند حائلا دون ازدهار الفن السينمائي هي بالنسبة الى المبدعين والممثلين مـا يقتضيه الأثر من سمو روحي بـالغ ، وهي بالنسبة الى الجمهور العـادة التي لا يملكون معها الا مشاهدة تمثيليات مسرحية يشاركون فيها بأحاسيسهم الحـادة ومشاعرهم الكثيفة ، وتقـوم على موضوعات ملحمية ، وميثولوجية أو دينية تستغرق أحداثها وقتاً طويلا على خشبة المسرح بحيث أن الجمهور الشعبي يجد معه المشهد السينمائي بوجه عام قصيراً جداً وسخيفاً .

ب ـ الصـين

بانتقالنا من الهند الى الصين يتبدل المناخ الجمالي

تبدلا هائلا لا يملك المشاهد الأوروبي ازاءه الا أن يحس في نفسه بمزيد من الغربة ، لأنه يواجه اذذاك اصطلاحات تدوينية ، أو دلالات ذات أبعاد عاطفية وشعورية مرتبطة بوقائع فكرية وثقافية ليس في يده مفتاح سرها • ومن هنا ذلك الانطباع من الغرابة الذي طالما بولغ في وصفه أحياناً ، والذي دفع « ايلي فور » في كتابه « تاريخ الفن » الى القول : « في الهند لا نزال نشعر أيضاً بأننا نحن ، أما في الصين فاننا نفقد كل قدرة على الفهم والادراك » (ج٢ ص٤٩) •

قد يكون في هذا الكلام شيء من المبالغة • الا أن الفن الصيني يستجيب في الواقع لجملة من الشروط الجمالية التي يتعذر علينا المشاركة فيها بسهولة ان فاتنا الالمام بها مسبقاً •

من المعروف أن الحضارة الصينية هي في جوهرها حضارة زراعية ومدينية ، وأن الاحتفالات الدينية والسياسية منذ أقدم العهود التي بلغتنا منها وثائق مقبولة ، مرتبطة بالمهرجانات الزراعية كالاحتفال باخصاب الأرض، والاحتفال بدورة الفصول ، وتمجيد ذكرى الأجداد ، وبالمفهوم السائد عن الامبراطور كوسيط سحري بين السماء التي تجود

بالمؤثرات السعيدة. وبين الأرض التي تنتج الثروة والغلال.

ان ما نعرفه عن هذه المرحلة لا يرقى أبداً الى أبعد من عصر الملوك الأسطوريين ، وهو العصر الذي يدعونه بعصر الممالك المحاربة (من القرن الخامس الى القرن السابع قبل الميلاد) حيث كانت الأراضي الصينية ما تزال مجزأة لم تتوحد بعد ، وحيث كانت الحروب الداخلية قائمة في الوقت ذاته مع الحاجة الملحة الى قيام جبهة دفاع عسكرية ضد غزوات البرابرة التي تجتاح الحدود من كل جانب . لكن بعضاً من تقنية جميلة للفنون الثانوية الصينية كانت قد ظهرت الى الوجود منذ ذلك العصر ، يطالعنا منها آثار خزفية معروفة باسم « يانغ شاو » ، وطرف من حجر اليشب ، ومن البرونز . ويرجع بعض تلك الطرف اليشبية ، كما نرجح ، الى القرن الثامن عشر قبل الميلاد ، وهي تحمل بعض الكتابات الهيروغليفية .

والواقع أنه في السنة ٢٤٦ق.م. تأسست الامبراطورية الصينية ، وكان الامبراطور النموذجي هو « شي هوانغ تي » . وقد بدأت تتكوّن الأسس التنظيمية التي سوف تكون أحد الأسباب الدافعة الى أصولية تقليدية في الجمالية وفي الأخلاق والشعائر الدينية . وفي مستهل التاريخ الميلادي، راحت المبادلات التجارية تتسع لتبلغ الامبراطورية

الرومانية بواسطة طرق تجارة الحرير : فضلا عن المبادلات التجارية مع العالم الآسيوي كله ، مما جعل الفن الصيني على صلة بسجل الحركة الجمالية في سائر أرجاء العالم القديم . ولعل أهم المؤثرات التي فعلت فيه كانت المؤثرات الفارسية . وفي هذه المرحلة بدأ انتشار الديانة البوذية .

ان ما تبقى من تاريخ الصين انما هو تاريخ سلسلة من الأزمات والانشقاقات والتجزؤ ، ومحاولات للاصلاح والترميم . كالمحاولة التي قامت بها في القرن الحادي عشر والثاني عشر مثلا أسرة « سونغ » الحاكمة . وحتى الأزمة الرهيبة التي حدثت باجتياح الموغول للصين قد عقبتها محاولة نهضة قومية زمن أسرة « مينغ » الذي يمتد من القرن الرابع عشر الى القرن الثامن عشر ، عدا الأزمات الخطيرة الأخرى التي تتخللها حروب عديدة مع اليابانيين في القرنين السادس عشر والسابع عشر .

ان هذه السلسلة من الانحطاط والنهوض تفسّر لنا قيمة النزعة الأكاديمية ، وقيمة الأصولية التقليدية في ميدان الجمالية . فلولاها لم يكن بمستطاع أي بلد من البلدان ، ولا أي فن من الفنون، أن يحافظ على استمراريته وأصوليته الجمالية بصورة واعية وغنية وباندفاع لا مثيل له أحياناً في

سبيل عمل ابداعي خلاق .

ولعل الخصائص المميزة للحاجات الجمالية في هـذا الاطار من الفن الصيني هي الآتية :

١ ـ ان الفن مرتبط بتجربة شعورية تتوخى المشاركة الكونية . وهذه على كل حال تجربة مرتبطة بالمسار الأعمق للفكر الصيني ، لا سيما برفض عملية تعميم الادراك التصوري ، وبالسعي الى ايجاد الحقيقة عن طريق تحليل المثل ودراسة النموذج .

لهذا السبب نرانا عاجزين عن فهم أي شيء من هـذا الفن التواضعي في ظاهره الذي هو الفن الصيني ما لم نكن على علم بأن المسألة في الواقع هي ، على العكس ، مسألة تحقيق نوع من المشاركة مع الطبيعة ، وهي مشاركة تتكوّن في بعض مصادرها من البوذية ، وترتبط بعض مصادرها الأخرى بتلك النزعة من الطمأنينة الصينية، وخصوصاً بذلك النوع من نظرية التمارين المنعشة ، وبوجود نمط من الحياة عن طريق المشاركة في الحركة العفوية للطبيعة الحية ؛ من مثل اهتزاز أغصان الصفصاف وغيرها .

وثمة في الشعر ـ اذ أنه يستحيل في الصين فصل الفنون التشكيلية عن فن الأدب ـ ميزة ذات أهمية قصوى بالنسبة

الى مجموع النشاط الجمالي ، وهي وجود تلك القصائد القصيرة التي تتركز في جوهرها على وصف مشهد من مشاهد الطبيعة في الوقت الذي تهدف الى تقصي أحد الأحاسيس التي تتيح تلك المشاركة . أما بصدد الفن الغربي فانه لم يعرف قبل القرن الثامن عشر قط الاهتمام بالمشهد الطبيعي لذاته فقط ، لا على أنه عنصر متمم لمسألة انسانية ما . ان تطور رسم المشاهد الطبيعية في الصين متصل اتصالا حقيقياً بوجود وقائع مماثلة له في قطاع الأدب. ولعل من الأسهل أن نورد الآن بعض الأمثلة من تلك القصائد التي تدور على موضوع وصف الطبيعة :

النزهة المنغّصة

بحيرة « نان هو » تهدهد قمر الخريف
وقد انعكس على صفحة المياه الخضراء .
لكن ، واأسفاه ، صوت مجذافي يعكر نشيد الحب
الذي تتوجه به زهور النيلوفر الى القمر
لي تاي بو ٧٠٢ ـ ٧٦٣

زورق الوهم

كما السيف ، يخترق نهر « تسي أو » الجبل ،

ماذا أرى ؟ زورق من ذهب يلوح هناك فوق ماء النهر ؟
لا ، انه القمر فقط يطل علينا من هناك •

تسيانغ تيان القرن الخامس عشر

العاصفة والحديقة

« كانت العاصفة تهب بعنف طول الليل
فتؤجج جمر آلامي • ومع الفجر
كان النهر يجرف جذوع الأشجار
وأعشاب الحديقة التي أنهكتها المجالدة
أصبحت مثلي لا تقوى على رفع رأسها •

لي يي هان شاعرة من القرن التاسع

موت البعوضة

اياك أن تسحق بعوضة المساء
فحياتها قصيرة عـابرة
حسبك أن تطردها بعيدا عنك
وتتذكر أن برودة القمر التاسع
كافية لأن تقضي عليها بالموت

هيان يو القرن الثامن

وهكـذا أفضى الاهتمـام بوصف الطبيعة والحيوان والمشاهد الى الحد الذي أصبحت فيه بعض المناظر خالدة ،

لا في أناشيد الشعر فحسب ، بل عن طريق دراسات تحليلية عديدة تبحث في أسباب جمالها • نذكر من تلك الدراسات مثلا واحدة بقلم « تسونغ بنغ » (Tsong Ping) من القرن الخامس بعنوان « مدخل الى رسم الطبيعة » ، وأخرى حول « الجبال والمياه » بقلم « كوو هي » (Kouo Hi) حيث نجد تمجيداً رائعاً لمنظر الضباب ، جاء فيه : « ليست الجبال بلا ضباب الا كربيع بلا أزهار » • وهناك محاولة دراسية جد مهمة بقلم « سي نو » تضمنها فيما بعد كتابه الشهير « تعليم الرسم في حديقة كي تسو » •

٢ ــ التقليدية المطردة

قد يدهشنا هنا أمر وهو أن تكــون تلك الملاحظات البالغة للطبيعة على ارتباط وثيق بنزعة تقليدية لا تلبث أن تبدو لنا نزعة تواضعية عامة • الا أن مـــا أسلفنا من قول سابق يمكن أن يفسر لنا هذه الظاهرة ويجعل تناقضها معه تناقضاً محض شكلي • واذا أنعمنا النظر رأينا أن وجــود المحاولات الدراسية ، والقصائد الشعرية الشهيرة ، والمشاهد الطبيعية التي أضحت غرضاً لحج جمالي حقيقي ، من شأنه أن يزيل كل تناقض بين هذا الاحترام الذي يكنه الفنان الصيني لمشاعر الأجداد السالفين ، والأماكن ذات الرصيد

الجمالي ؛ وبين الجهد الذي ينبغي أن يبذله ليجـدد بدوره معاناة تلك المشاعر والتجارب • وعلى كل حال ــ كما تقول بحق السيدة « نيكولا فانديي » : « على من يدرس الجمالية الصينية ألا ينسى أبداً بأن الفنان الصيني لا يرفض القديم مطلقا على حساب الجديد • بل انه يعيش تجربة السلف ليخرج منها الى مفهوم جديد للعالم » • فعندمـا ينصرف الفنان الى عمله ينطرح عليه أساساً ، كما سنرى ذلك بعـد حين ، وكما يشير اليه ما قلناه قبلا عن الطمأنينة الصينية ، أن يعثر على ايقاع ما للعمل ، وأن يمارسه • وأي ضير عليه عندئذ ان هو استخدم صيغاً قديمة ما دام أنه يجد ويمارس من جديد ممارسة شخصية حركة الايقاع التدويني ، وهو ايقاع يدوي وروحي ، التي يحاول أن يجددها بمجرد أنه يمارسها بايجابية وحيوية ؟

٣ ــ النظرية التدوينية والغنائية

ان هذه المسألة ، مسألة الايقاع اليدوي ، تضعنا وجهاً لوجه أمام ظاهرة الخط والتدوين في الفن الصيني • فالفنان الذي يبحث بالريشة عن الايقاعات مطالب قبل كل شيء بأن يعرف ما يمكن تسميته بالمعجم التدويني • ومعنى ذلك أنه مطالب بأن يتعلم كيف يرسم بشكل هيروغليفي نوعاً مـا ،

أنفاً ، أو فماً أو غصناً من شجرة الخ ••• بيد أن مثل هذه المعلومات والمعارف التي هي مدرسية تماماً في الأصل ليست الا نقطة انطلاق الى نوع من السكر التنفيذي الذي تتأتى الخطوط فيه انطلاقاً من نوع من الأرابيسك الديناميكي والحيوي ، وذلك لأنه لا بد من الوصول الى عفوية كاملة عن طريق تلك المعلومات والمعارف • وهذا ما تعبر عنه خاصة مباديء « سي هو » الستة الآتية :

١ ـ ايقاع الروح في الأشياء ومفاده ايجاد حركة تجسيمية عن طريق نوع من المشاركة بين وجدان الفنان ويده ضمن نظام مبدئي واحد •

٢ ـ قانون ابراز شكل العظام بواسطة الريشة والمقصود به التعبير عن دقة أشكال الأعضاء في الجسم من غير أن يقتضي ذلك اسهاباً في التفصيل •

٣ ـ القيمة الموحية للخطوط •

٤ ـ التبادل المعبر في استعمال الألوان •

٥ ـ التقسيم الصحيح والدقيق لفضاء اللوحة •

٦ ـ التناسق بين أجزاء الشكل المقترح تنفيذه •

وهكذا نرى كيف أن مختلف الأساليب الخطية التي عمد أهل المعرفة الصينيون الى تصنيفها وتعدادها لا ترتبط فقط بنوع من التقنية الشكلية في الفن ، بل انها على العكس

تظهر بوضوح العلاقة بين لذة التنفيذ التقني الناجح وبين البحث عن الايقاعات الداخلية .

ولعل هذا ما تعبر عنه أيضاً لوائح « الأولويات الست » وقد جاء في بعضها « التوصّل الى الابداع ضمن شكل ظاهري من انعدام القدرة وفقدان الدربة » . كما جاء فيها أيضاً « البحث عن العقل وسط التبعثر والتداخل » . ثم لا بد كذلك من الاشارة الى « النقائص الثلاث » وهي : « بلادة الريشة من جراء عدم توافر الطاقة في اليد ــ الشك الداخلي ــ غياب الطبعية من التنفيذ » .

لهذه الأسباب كان الخط نفسه ، وهو هذا النوع من الفن التجريدي ، معتبراً بنظر الصينيين وكأنه الفن الأسمى والأرفع ، وقوامه في كل حال ، بل الشيء الجوهري فيه ذلك التوافق والتكامل بين حركة اليد وايقاع النفس . وليست بنا حاجة الى القول بأن الأسباب الجمالية ذاتها يمكن أن نفسر على ضوئها كمال الفنون الثانوية الصينية . وليس يحتاج الذواقة والعارفون الذين يبحثون عن اشباع حاجاتهم الجمالية كافة الى معارض واسعة من اللوحات ، أو الى مجموعات فنية ضخمة ، بل يكفيهم لذلك امتلاك أثر أو أثرين ثمينين من مصنوعات اليشب القديمة المكتملة ، أو امتلاك أثر من مصنوعات

الميناء المخطط برسوم تقليدية مأثـورة ، والـذي توافر له ابداع تقني ممتاز وصقلته بعناية فذة أنـامل اليد وحدها دون غيرها •

ج ـ اليابـان

ان دراسة الخصائص المميزة للحاجات الجمالية في اليابـان تستحق بحثاً طويلا لا تحتمله هذه العجالة مـن الخطوط الكبرى التي نحن بصددها الآن • لـذا سنكتفي ببعض التوضيحات الموجزة •

يمكننا اعتبـار الفن اليابـاني كتطور اقليمي للفن الصيني الذي راح منذ القرن الثامن الميلادي يطبعه شيئاً فشيئاً بطابعه • الا أن الفن في اليابان قد تطور في مناخ جد مختلف عن مناخ الصين ، وهو يتصف بميزات خاصة به كل الخصوص • أمـا بالنسبة الى المناخ الاجتماعي والثقافي فتجدر الاشارة الى أن لليابان ، من جهة ، ديانتها الخاصة ، الشنتوية ، التي بتأليهها لبعض القوى الطبيعية ، تفسح في المجال لعالم كامل من الكائنات الروحية المتنوعة ، كما أن الديانة البوذية ، الواسعة الانتشار في اليابان ، لها هي أيضاً ، من جهة أخرى ، ميزاتها الخاصة بها • أضف الى ذلـك أن

جزر اليابان البركانية والكثيفة السكان أقل ملاءمة للحياة الزراعية المحض من أرض الصين • بل قل ان الزراعة في اليابان تشتمل على أنواع خاصة ودقيقة من زراعة المستنقعات، وتحتمل وجود الجنائن أكثر من وجود الحقول • كما أن لحياة الصيد والملاحة مركزاً مهماً في نشاط الناس • أخيراً لقد سادت في اليابان ولفترة طويلة من الزمن حضارة قوامها الحرب والاقطاع ، وترتكز الى أعراف وتقاليد مهمة في منهوم الشرف والمروءة ، وهي بذلك تختلف اختلافاً كبيراً جداً عن الصين من حيث البنية الاجتماعية ومن حيث المعطيات الحضارية • ثم ان الحضارة اليابانية لم تبلغ أوجها بصورة خاصة الا في أيام أسرة « توكوغاوا » في القرنين السابع والثامن الميلاديين • ولقد جاءت ثورة ١٨٦٨ بنظام جديد وضع حداً للنظام الاقطاعي السابق وأقام علاقات تجارية منفتحة على الأنحاء الأخرى من العالم ، وقد كان لتلك الثورة أهمية جمالية عالمية ، اذ أنه في هذه المرحلة بصورة خاصة وصلت الى أوروبا آثار عديدة من الفن الياباني ، كان لها تأثير أكيد على الحياة الأوروبية ، مع أن اليابانيين لا يعتبرون تلك الآثار أثمن ما عندهم ولا أكثرها تميزاً •

يمكننا كذلك القول بأن الفنون الثانوية التي عرفت في اليابان أزدهاراً وتطوراً كاللذين عرفتهما في الصين ، قد

تميزت هي أيضاً بعدد من المواضيع والأغراض المحلية الخاصة ، نذكر منها على سبيل المثال تلك الآثار الفذة من قبضات السيوف المخرّمة ، أو ذلك النوع من صناعة الصبغ باللك[1] وهي صناعة محلية أصيلة . أما صناعة الخزف فانها لم تدخل الى اليابان الا في وقت متأخر جداً لا يرقى الى أبعد من القرن السادس عشر . وبالرغم من أن الشعر الياباني متأثر عميق التأثر بالشعر الصيني فان لشعر اليابان مع ذلك ايقاعاته الموسيقية المختلفة ، سيما وأن اللغة اليابانية ليست مؤلفة من مفردات أحادية المقاطع الصوتية كاللغة الصينية ولكنها لغة ذات مفردات مؤلفة من مقاطع صوتية متعددة ومعربة على كثير من التناسق الموسيقي فيما بينها ، ويستدعي اعرابها وتصريفها ألواناً من الرهافة والذوق . ولا بد من الاشارة في كل حال الى أن اللغة الأدبية تختلف اختلافاً بيّناً عن اللغة المحكية الدارجة .

ثمة أخيراً طريقة الخط والتدوين اليابانية التي تقوم على نظامين : الأول نظام الألفباء المقطعية (هيراكانا) الذي ترسم فيه المقاطع بالريشة في نوع من الأرابيسك المتواصل ، وتتجه عمودياً من فوق الى تحت ، ومن اليمين الى اليسار . غير أن اليابانيين غالباً ما يضمنونه الخط الصيني التصويري

(١) جمعه : الكاك ولكوك : صبغ احمر تصبغ به الجلود ونحوها . (المعرب)

الذي يستعملونه على حد سواء •

في هذه اللغة وضمن هذا الشكل ارتقى اليابانيون الى الذروة بصيغة فذة من صيغ التعبير الشعري ذات الايجاز الفائق • فالنوع الشعري المسمى « تانكا » يحتوي على خمسة أبيات تؤلف في مجملها احدى وثلاثين مقطعاً ، والنوع المسمى « هاي كاي » مؤلف من ثلاثة أبيات تشتمل في مجملها على سبعة عشر مقطعاً • ثم ان طريقة خاصة من طرق الابدال في الاتجاه تتيح دائماً لفكرتين ، أو لمعنيين ، أو لصورتين ، أو عاطفتين ، أن يبدوا وكأنهما أحد الرسوم التصويرية المطبّعة ، وذلك بفضل احدى الكلمات ذات المعنى المزدوج المسماة (الكلمة ــ الوسادة) • ولا بد من ايراد بعض الأبيات لتركيز الانتباه على مثل هذا النوع :

« يا لروعة المطر في الربيع !
هناك من يمشي ويتحدث :
معطف ومظلة »

« ثمة حسام طويل
يتمنطق به رجل يتأمل الأزهار
يا للمفارقة العجيبة »

« ليلة صيف : لم يصدح طير الكوكو
بأكثر من ثلاث صيحات
حتى انبلج ضوء الفجر ! »

ان من يتأمل هذه الأبيات يلاحظ ولا شك علاقة حميمة بين مدلولات هذا النوع من الشعر وبين أعمال الرسم والحفر . هذا ، وفي حين أن الفن الصيني ، من حيث مفهومه للزمن ، يؤكد خصوصاً على ما هو ثابت وجوهري ، ترى الجمالية اليابانية ، على العكس ، تتمتع بشعور حاد ومرهف ازاء ما هو في ذروة حيويته من الأشياء العابرة وما هو معبر عنها بدهشة عن طريق الارتجال والعفوية الشعرية . فانهمار المطر الذي يبعثر شمل جمع من الناس ، والطائر الذي يحط برهة على غصن شجرة ويحركه ، ورداء الثلج فوق أغصان نبتة ، والحمالون الذين يتخلصون لحظة من أثقالهم ليتنفسوا ، والأيل الذي ينزب في البعيد ، والسابلة الذين يتلفتون ليتقصوا مصدر هذا النزيب الطويل ، كل هذه لحظات أمكن القبض عليها وهي في أشد ايجازها ، وأمكن جعلها محسوسة بمدلولات خاطفة وأشبه ما تكون بالعفوية والمرتجلة .

يجدر القول أيضاً بأن الشعب الياباني هو أحد

الشعوب التي للثقافة الجمالية عندها ، ولربما أحياناً للتكلف الجمالي ، وللاحساس الجمالي المخلص بصورة شبه دائمة ، الرواج الأوسع انتشاراً في مختلف الطبقات الاجتماعية . وسواء كان الأمر متعلقاً بزيـارة آثار شهيرة ، أو بمشاهد طبيعية يحسن تأمل كل منها في فصلها الخاص من السنة ، أو برهافة اختيار الألوان والتناسق بين الأغراض التزيينية في اطار من البساطة المتناهية ، فان في ذلك كله مـا يبعث على الاعتقاد بأن الشعب الياباني هو أحد الشعوب التي يبدو أن الحاجة الجمالية بالنسبة اليها ليست فقط الأشد قوة ، بل الأكثر عالمية ، والأحسن ظهوراً في العادات وسياق الحياة اليومية . وعلى كل حال فانه لمن الجوهري بالنسبة الى الثقافة اليابانية أن تؤكد على هذه الصفة العـالمية للحاجة الجمالية .

١٠ | الكلاسيكية

لنرجع الى الفن الأوروبي • فمنذ نهاية القرن السادس عشر الى بداية القرن التاسع عشر قد سادت بصورة عـامة وضعية فنية بلغ امتدادها قسماً كبيراً من القرن التاسع عشر ينبغي في خطوطها الكبرى أن نميزها بكلمة كلاسيكية برغم الفوارق العديدة واللونيات المختلفة لمدلول هذه اللفظة في كل المدارس الفنية التي عرفتها أوروبا الغربية • الا أن مفهـوم الكلاسيكية هو الـذي يجب أن يظل سائداً عندنـا في الاستعمال بصورة اجمالية اذا رضينا مثلا ــ وهذا أمر ضروري ــ أن نعتبر فـن الباروك شـكلا من أشـكال الكلاسيكية •

والشيء الأكيد أن الشبه العميق القائم بين آثـار تلك الحقبة هو في كل حال أكبر بكثير من التشابه بينها وبين آثار مرحلة ما قبل رافائل ، أو بينها وبين آثار الفن المعاصر •

أما في ما يختص بكلمة كلاسيكية فان مفهومها يبدو

مستحيل التحديد اذا لم نلجأ الى مفهوم الحاجة الجمالية لهذا الفن . وذلك لأن الكلاسيكية تبدأ في اللحظة التي يبدأ فيها تصوّر الأسلوب الفني لتلك الآثار المعروفة بهذا الاسم كاستجابة لاشباع الحاجة الجمالية الداعية اليها . أما كيف تم تكوّن تلك الحاجة وذلك الأسلوب فعن طريق تماثل فرض نفسه شيئاً فشيئاً مع سياق طويل من الآثار المعروفة التي عملت على ايقاظ الحاسة الجمالية ، وحددت بالتالي شروط اشباع حاجاتها .

ان الكلاسيكية لم تنكر قط على أحد حق التجديد وامكان الابداع . بيد أن هذا الحق لا يمكن ممارسته الا ضمن حدود المطابقة الابداعية لنماذج أسلوبية معينة .

ان كلمة كلاسيكية متحدرة في الأصل من كلمة « كلاسيكوس » ، وهي في اللغة اللاتينية صفة ذات معان مختلفة جد الاختلاف فيما بينها ، اذ أنها قد تعني أيضاً ، في جملة ما تعنيه ، الجندي البحار ، كما قد يوصف بها كذلك مواطن من الطبقة الأولى . وفي هذا المنحى الأخير أطلق « اولو ـ جل » Aulu-Gelle مجازاً عبارة « الكتّاب الكلاسيكيين » للدلالة على الطبقة الأولى من الكتّاب . على أن مدلول الكلاسيكية ، بالمعنى المعاصر للكلمة ، نجده

ولا ريب متمثلا في «الليالي الاغريقية» لأولو ــ جيل نفسه.

وبعد مضي زمن طويل ، جد طويل ، حدث التلاحم بين هــذا المدلول والمعنى الشهــير الذي يقول بــأن الكــاتب الكلاسيكي هو الكاتب الذي تدرّس آثاره في الصفوف المدرسية ، وقد حدث ذلك في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين . وهو يطرح على بساط البحث فكرة أن « كتّاب الطبقة الأولى » يجب أخذهم معياراً لتحديد الأدب الجيد ، اللغة الجيدة ، وبصورة خاصة ، النمط اللاتيني الجيــد الذي من أعــلامه « تــيرانس » و « سيزار » و « كرنيليوس نيبوس » و « شيشرون » و « فيرجيل » وليس « كاتون » أو « فــارون » أو « لاكتانس » أو « ايلــوج » .

وفي اتجــاه هذا المعنى الأخــير ، المطبق على اللغة الفرنسية يبدي « فولتير » رغبته ، وهو من بعض الوجوه يرهص بالرومنطيقية ، « في أن تعمــد الأكاديميا الى طبع مختارات من أدب الكلاسيكيين ، مع شروح وتفاسير تساعد على تركيز اللغة والذوق » (من رســالة الى ديكــلو ، ١٠ نيسان ١٧٦١) .

أما في حقل الرسم فمحاكاة «رافايل» أو «ميكالانج» ،

أو تقليد «كورريج» و « تيتيان » ، بطريقة شكلية يرضى بها كثيرون ، فمسألة تطرح ، ولا شك ، قضايا خطيرة أمام جمالية تريد نفسها أكثر صلابة وشجاعة • لا سيما مسألة ادراك ما اذا كان سيثير هذا النوع من الانتقائية شيئاً مما يمكن أن نسميه « البندقة » الفنية • على أن هذه الانتقائية نفسها ليست أمراً غريباً عن الكلاسيكية ، بل انها داخلة في صلب الكلاسيكية ذاتها • فليس المفروض تقليد هذا ، أو ذاك من الفنانين ، باعتباره نموذجاً وحيداً فقط ، بمقدار ما تعني الانتقائية التعبير عن تلك المحاكاة بنوع من « اللغة المشتركة » •

والشيء الأكيد ، في الواقع ، أن النشاط الفني في العصر الذي نتحدث عنه ، قد التزم بعضاً من المبادىء التي تؤلف في مجموعها نوعاً من الحقائق البديهية ، أو نوعاً مما يمكن أن نسميه قواعد للفن ، نستطيع بسهولة أن نعدّد منها البنود الرئيسية التي درج العالم كله على احترامها والتقيّد بها •

من ذلك قبل كل شيء أن على الفنان الرسّام أن يجهد نفسه من أجل أن يعبر ، وأن يجعل الآخرين يحسون ويفهمون من خلال مفهومه لعمله وادراكه له ، أنه انما يعمل على رسم غرض قائم في مدى ذي ثلاثة أبعاد ، كما فهمه

وتصوّره فنانو فلورنسة والبندقية في أواخر القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر . ويجب أن يكون هذا الغرض وكأنه يستطيع الدوران حول نفسه ، أي أن يكون محاطاً بالمدى الفضائي من كل جانب . ولنلاحظ هنا ما يميّز الفضاء عند « جيوتو » عن الفضاء عند « فيروكيو » أو عند «اندريا دل سارتو» . ومفهوم الفضاء عند هذا الأخير هو الذي ظل سائداً في فن الرسم حتى الوقت الذي بدأت فيه طريقتان مختلفتان ، طريقة ما قبل الرافائيلية ، وطريقة المدرسة الانطباعية ، تضعانه على بساط البحث والمراجعة. وليس المقصود هنا التزام منظورات متواضع عليها ، أو التزام قابلية لفهم الفضاء وادراكه ، انما المقصود التزام قيم تستدعيها الحاجة الجمالية . المقصود أن التجلي المحسوس للبعد الثالث، في مفهوم الفضاء ذي الأبعاد الثلاثة ، هو أحد الأشياء المفروضة بحيث أن هذا البعد الثالث يتضمن بهذه الطريقة نوعا من القيمة الجمالية .

من هنا أيضاً تتأتى أهمية الظلال المضيئة بالنسبة لابراز الهيئات والمنحوتات . وليست المسألة هنا أيضاً مسألة نوع من الاكتشاف ، كما لو أن أحداً لم ير من قبل الأشياء التي رآها « ليونار ده فنشي » وأصبحت هكذا من بعده مثار انتباه وتبصّر . المسألة أن من اهتمامات الفنان في هذه

« اللغة المشتركة » للفن الكلاسيكي كما نعرضه أن يركز غرضه الأساسي (الوجه في الشخص ـ أو الشخص الأهم في لوحة تمثل مجموعة من الأشخاص) في تلك المنطقة من خفوت الضوء حيث يبدو مردود الفوارق الأكثر تنوءاً في الضوء على أهدأ وأنعم ما يمكن أن يكون .

أما فيما يختص بالمنظور الهندسي فيجب ألاّ يولى اهتماماً كبيراً في اطار هذه اللغة الفنية . صحيح أن لهذا المنظور قواعده المعقولة (وقد قام كثيرون بنقد دقته العلمية غير مرة) الاّ أن المنظور المتعلق بالخطوط ليس له في الكلاسيكية من قيمة الا بمقدار ما يقدّم بعض خطوط كبرى لتأليف اللوحة . وما من أحد من كبار فناني هذه الحقبة قد فكّر في أن يكسب جدارة ما ، أو أن يؤدي مهمة جمالية عن طريق احترام قواعد المنظور . لكنهم اعتبروا أن المنظور يقدم لهم ذرائع لا بد منها لتخطيط اللوحة ، وأن الواجب تدبير الأمر بحيث يكون ثمة نوع من التوافق والمطابقة بين متطلبات التخطيط التأليفي وبين القواعد الحسابية للمنظور الهندسي المتعلق بالخطوط .

الا أن للمنظور الفضائي في هذه اللغة الفنية أهمية بالغةالحده ولنشر حالا الىأن ما ندعوه «المنظور الفضائي» يعني تلك التغيرات التي أصابت الألوان (ازرقاق الألوان

البعيدة مثلا) أو التي أصابت الأشكال (اتجــاه الخطوط المدارية نحو التبسيط والتبخّر ، وزوال التفاصيل بصورة تصاعدية) مما يتفق مع ادخال نوع من الفضاء المتسع الى هذا الحد أو ذاك بين المشاهد والمواضيع الفنية يوحي هكذا حسّياً وليس ذهنياً وبعلامات ورموز تمتلك بحد ذاتها أهمية جمالية ، يوحي بمختلف مراتب الأبعاد ومواضعها • وسواء ارتبطت هذه القضية بأعمال «فرمر ده دلف» أو «هوبيما» ، أو « واتــو » أو « فراغونـــار » أو « جـيروده » أو « ده لاكروا » فتلك نقطة مهمة في قواعد اللغة الفنية التي تتصدّى لدراستها •

يمكننا أيضاً أن نشير الى المزاوجة المتوازنة بين خطوط الرسوم وألوانها بحيث يجب ألاّ تطغى الأفضلية لأحداهما على الاخرى وهما ، كما نعلم ، مبدآن بديهيان من المبادىء•

أخيراً يمكننا أن نلاحظ كذلك اتجاه الكلاسيكية نحو دقّة توزّع الأعمال الفنيــة على أنواع قائمــة مستقلة : كالرسوم التاريخية ، والرسوم الحربيــة ، والموضوعــات الميثولوجية ، والرسوم الدينية ••• وتجدر الاشارة الى أن بعضاً من هذه الأنواع، كالأعمال الممثلة للريف، أو للمشاهد الطبيعية الخالية من نماذج الشخصيات الانسانية ، معتبـر

على الأغلب نوعاً أدنى مرتبة من غيره ، أو نوعاً شاذاً من الأنواع . وفي سياق هذا الاعتبار أيضاً يمكن أن نذكر نوع الرسوم التي تمثل الأزاهير أو الطبيعة الجامدة. وهي أنواع كان لها على ريشة أعلام من الفنانين المتخصصين أهمية جمالية حقيقية بالرغم من أن في الكلاسيكية بشكل عام يبدو الجمع بين العناصر الانسانية والعناصر المستقاة من ملاحظة الطبيعة ، أو من ملاحظة ما هو طريف من الأشياء الجامدة على اعتبار أنها مقبولة كعناصر مكملة فقط ، يبدو ذلك الأمر أكثر استقامة وأوفر مطابقة لمقتضيات الفن الكبير.

واذا أضفنا الى كل ذلك نزوعاً عاماً نحو مثلنة الأشكال، والى الاختيار الاستنسابي لما نسمّيه « الطبيعة الجميلة » (وهذا لا يمنع أبداً من اللجوء الشاذ الى استعمال اللقطات الطريفة المأخوذة من تمثيل الشيخوخة الأنثوية ، والعاهات كلوحة الأعرج للرسام « فيلكان » Vulcain وغيرها). اذا أشرنا الى كل ذلك ، قلت ، نقف تقريباً على جميع الخصائص المميزة لتلك اللغة . ان جوهر الكلاسيكية لا يكمن في اختلاف قواعد هذه اللغة بمقدار ما يكمن في أن ثمة لغة قائمة مسبقاً ، وبأنه على كل رسالة فنية ، حتى تجد لها صدى ، يجب أن تتقيد بالتعبير في هذه اللغة .

ولم تعرف تلك المرحلة أي نفور من محاولة صوغ

سنن وقوانين فعلية لمـا كانت تستلزمه مقتضيات الحـاجة الجمالية وفقاً للأصول التي ظهرت وسادت في عالم الفن • وهكذا قامت في مختلف البلدان أكاديميات عديدة للرسم ، بعضهـا بمبادرات حرة خاصة ، وبعضهـا الآخر بمبادرات رسمية من الدولة ، كما اضطلعت هيئـات سلطوية مختلفة بمسؤولية فرض تلك القوانين واحترامها ، وذلك من وجهة نظر دينية تجسدت على سبيل المثال في أعمال مجمع «ترانت» الكنسي عام ١٥٦٣ ، ومن وجهـة نظر سياسية تمثلت فـي فرنسا بقيام « الأكاديمية الملكية للرسم والنحت » التي تولى « كولبير » ادارتها منذ ١٦٦٧ حتى وفاته ، وكانت مهمتهـا الرسمية «شرح جمالية اللوحات المعروضة في قاعة الملك» ، لكنها سرعان ما توجهت جهودها نحو قوننة الاهتمامـات الجمالية السائدة وسكبها في أصول جمالية رسمية •

وسوف يلاحظ فيمـا بعد أن الاستقرار المتعـاظم ، والاحترام الذي يتسع شيئاً فشيئا ليصبح احتراماً عالميـاً عاماً لتلك اللغة الكلاسيكية ، سيقودان في النهاية الى وحدة ثقافية أوروبية متينة• وهي وحدة يتوافق مجراها مع حدوث استقرار عام في بنيات المجتمعات الأوروبية بعد الأحـداث الكبيرة التي شهدها القرن الخامس عشر •

ولعل " مايثير انتباهنا بشكل خاص أن الانقسام الديني

الذي حصل في العالم الأوروبي وقتئذ بين الطائفة البروتستنتية واكثريتها في المنطقة الشمالية وتنتمي الى العنصر الجرماني ،وبين الطائفة الكاثوليكية وأكثريتها في أوروبا الغربية والجنوبية ، وهي في معظمها من العنصر اللاتيني ، لم تنعكس مؤثراته بصورة واضحة في ميدان الفنون ومفاهيمها . وهذا ظاهر مثلا في أن الفلامنغيين الكاثوليك ، وبروتستاتنيي الأراضي المنخفضة ، لم تتأثر تعبيراتهم الفنية الا بفوارق طفيفة تكاد لا تذكر بالنسبة الى أهمية الخلافات الدينية القائمة . ويمكن القول ان انتقال مراكز الازدهار من بلد الى بلد ، كأزدهار اسبانيا من سنة ١٥٥٩ الى سنة ١٦٦٠ ، والازدهار الذي عرفته فرنسا بين سنوات ١٦٦١ و ١٧١٥ ، وهي المرحلة التي عمل فيها لويس الرابع عشر بنفسه وبوعي منه فيسبيل وحدةثقافية فرنسية، وكالازدهار الذي شهدته انكلترا بعد سنة ١٧١٥ وحتى سنة ١٧٦٣ لم يحل دون حدوث نوع من تطوّر عام يشمل الفن الأوروبي كله منذ قيام الكلاسيكية الى الوقت الذي طغى فيه مد الرومنطيقية ، فضلا عن ظواهر التقدم الفني الخاص بكل مركز انتقل اليه الازدهار اذذاك . ولا شك في أننا نستطيع الى حد ما أن نشير الى أوضاع معيّنة من الازدهار الفني ، لكن ذلك يطرح علينا أسئلة ليس من

السهل الاجابة عنها . ويمكننا بالطبع أن نلاحظ أن ايطاليا بعد القرن السادس عشر ظلت فاعلة ومؤثرة بماضيها الغابر أكثر منها بحاضرها القائم عهدئذ . لا بل يمكننـــا التحدث عن تراجع فني بالنسبة الى ايطاليا في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، غير أن من العبث لربمـــا العمل على ايجـــاد أسباب اقتصادية، ، واجتماعية ، وسياسية لظاهرات من هذا النوع ، وذلك لأن قسمـــاً كبيراً من هذه الأسباب مرتبط نسبياً بظاهرة قد لا يكون لها الا صلات غير مباشرة بأنواع مختلفة من مثل هذه الوقائع : مسألة توزّع الرجال العباقرة على البلدان والمناطق . وأن نجد في القرنين الخامس عشر والسادس عشر في توسكانه وفلورنسة والبندقية ورومـــة رجالا بعظمة ليوناردو ده فنشي ، وميكال انجلو ، ورفايل، وتيتيان ، وفيرونيز ، وكورّيج ... وأن نستطيع في غرّة القرن الثامن عشر أن نسمّي كرّاش ، وكارافاج، وجويدو ريني ، وآلبان ، ودومينوكين، وغيرشن ، وسالفاتور روزا ، وهم أقرب الى المحترفين المرموقين منهم الى العباقرة الأفذاذ، وأن لا يسعنا أخيراً أن نعدّد في البندقية ، في القرن الثامن عشر ، أكثر من أسماء تيابولو ، وكاناليتو ، وغواردي ونفر آخر كبير العدد من الرسامين المهرة الذين ليس فيهم عبقريّ واحـــد ، والبندقية اذذاك في غمرة مـــد فني جديد . وأن

تستطيع كذلك ملاحظة الشيء نفسه خـلال القرن التاسع عشر ، قبل أن تعرف ايطاليا النهضة الفنية مع النزعةالتأثرية، أو الانطباعية ، فذلك يدفعنا الى السؤال : ما هي الأسباب العامة ، والدوافع الكبيرة الكامنة وراء هذا الواقع ؟ ولا شك في أن الجواب عنه ليس سهلا الى الحد الذي نعتقد . يمكننا مثلا أن نسلك الطريق التي يسير فيها بعض مؤرخي الفن أحياناً، فنذكر أسباباً من بينها ، الاضطرابات، والتدهور السياسي ، وشيوع الفقر والعوز ، والحروب العديدة التي كانت البلاد مسرحاً لها دون أن تكون طرفاً فيها . الا أننا نلاحظ غالباً (في هولندة مثـلا في القرن الخامس عشر ، والسادس عشر ، والسابع عشر) أن أحـداثاً وظواهر جد متشابهة لا تتأتى عنها النتائج الفنية نفسها .

وفي السياق الفكري ذاته يمكن أن نلاحظ بسهولة أن أهمية الفن الاسباني في تلك الفترة نفسها تعود الى وجود نفر قليل من رجال الفن العباقرة الذين جذبهم البلد ولـم يكونوا من أهله مثل « لوغريكو » الذي ينتمي بأصله الى سكان جزيرة «كريت» وبالنشأة الى سكان البندقية . كما تعود الى بعض أهالي اسبانيا الأصليين ومنهم « زورباران » و « فيلاسكيز » و « موريللو » أو « غويا » فيمـا بعد . وهكذا نرى بسهولة أن وجود ثلاثة فنانين عبـاقرة ، في

اسبانيا ، والى جانبهم أربعة أو خمسة محترفين موهوبين ، كان كافياً لتدعيم قيمة الفن الاسباني ، من غــير أن ترتبط هذه الظاهرة التي تقوم على عدد ضئيل من الحالات الخاصة بأية أسباب عامة وبأية دلالات أبعد من مدلولاتها الذاتيــة نفسها • وجل ما نستطيع قوله في هذا الصدد أن نقرأ من العباقرة القادرين على فرض أسمائهم وشهرتهم في الفنون ، والعلوم، أو في عالم الديبلوماسية فضلوا التوجه نحو الفنون في أوقات ، وبيئات كان للفن فيها القدرة على منحهم المجد والثروة بسهولة ويسر • في حين أن عوامل اجتذاب عباقرة آخرين كانت في أزمنة غيرها أضعف منها في تلك الأزمنة ، لأن ظروف الفنان كانت فيها أقل مدعاة الى المجد ، وأخف اثارة للرغبة •

كذلك يمكننا أيضاً ، وفي المرحلة التي يدور حديثنــا حولها ، أن نردّ وفرة الفنانين من ذوي الطاقات المحدودة ، الذين يجيدون مهنتهم اجادة مرموقة ، ويقدرون على تنفيذ أعمال مليئة بالموهبة ، الى ظروف اقتصادية واجتماعية عند الهولنديين والفلامنغيين • ولربما استطعنا أيضــاً أن نعزو للأسباب الذي أوردتها منذ حين ، والتي تدفع بشخصيات عبقرية الى تعاطي الفنون، حالة كحالة الفنان «روبنز» الذي شغل منصب سفير لبلاده ، الفلاندر ، في باريس عام ١٦٢٢،

وسفير في مدريد عام ١٦٢٨ ، وفي لندن عام ١٦٢٩ ، والذي لم تحل مهماته في الرسم الديبلوماسي التي تولاها في حضرة الـدوق « ده منتو » ، وفيليب الثـالث ، والـدوق « ده بوكنغهام » أو « ماري ده ميديسيس » ، دون كونه فنانـاً عبقرياً حقاً ، وقادراً على اضفاء قيمة عليا على حوالي الفين وخمسماية لوحة فنيةانتجها وأتمها العمل الجماعي للمحترف الذي تولى الاشراف عليه بنفسه .

الا أن حالة كحالة الفنان « رامبرانت » الذي نفخ مزيدا من الروح في شتى اعمال الرسم في هولانده عندمـا استقر في امستردام عام ١٦٣٠ لا يسعنا ردّها لا الى تأثير الطائفة المينونية[١] ، ولا الى مظاهر الترف البرجوازي، أو الى تفتّح المؤسسات البلدية وميلها الى طلب رسوم جماعية لأعضائها من قبل الفنـانين . ولعلّ الملاحظة الوحيدة ذات المنحى العام التي يمكن تقديمها في هذا الصدد هي أن وراء تلك الظواهر نوعاً من التأثر بفنون الشرق ، تأثراً لم يكن يخلو من مغزى عميق في بعض الأحيان، كما كانت له أسباب تبرره في الواقع ، ولا سيما الحركة التجارية التي نشطت

(١) نسبة الى مؤسسها في عام ١٥٠٦ ، واسمه الكامل مينو سيمونيس ، لا يزال منها اتباع يعيشون حتى اليوم في هولنـدا ، والمانيا ، وروسيا ، والولايات المتحدة . (المعرب)

بين البلاد المنخفضة وبين بلـدان الشرق الأقصى • ثم ان « رامبرانت » ، من هذه الوجهة ، قد سعى هو نفسه الى أن ينسخ بريشته بعض اللوحات الهندية ، (ومن بينهـا مثلا رسم « جاهان » وولده) • ومهمـا يكن أخيراً فان حـالة «رامبرانت» اجمالا ، أي حالة الفنان العبقري الذي ينظر الى العالم الواقعي نظرة رؤيوية حالمة ، تبقى في النهاية حالة فردية خاصة في رأيي • الا اذا رضينا لتفسيرها بالقول ان ثمة نوعاً من الغائية أو المعجزة هي التي تقرر ولادة العباقرة حيث يستدعيهم نداء الحاجة ••• ولعمري ان القول بهذه النظرية يحمل صاحبه الى حدود المغامرة •

أما فيما يختص بفرنسا فان من الممكن أن نلاحظ لونيات من خصائص طبعت الأدب في عهـد هنري الرابع أو في عهـد لويس الثالث عشر ، بأنـواع من سمـات الرومنطيقية قبل ظهورها • (نذكر هنا خاصة « سـانت آميان » أو « تيوفيل ده فيو ») • كما يمكن في الوقت نفسه أن نلاحظ وقائع متشابهة بالنسبة الى فن الرسم ، اذا نحن استثنينا جانبا الخصائص والسمات الكلاسيكية النموذجية عند بعض الفنانين مثل « كالو » و « لونان » أو « جورج ده لاتور » ذلك الفنان العبقري الذي تخطى فى ثلاثة ، أو أربعة من أعماله لا أكثر ، أعلى الذروات

المعروفة للفن •

ولا بد من الملاحظة أيضاً أن رساماً مثل « كلــود لوران » ، معاصر الفنان « بوسان » وصديقه ، قد تجاوز عصره بما لا يقاس في عبقريته من حيث استخدام التعبير الشعري بالضوء ، واستطاع هكذا أن يتصل عبر العصور بنشأة الانطباعية عن طريق تأثيره البالغ في ريشة الرسام الانكليزي « تيرنر » •

أخيراً يمكن القول بأن الأسلوبية الزخرفية المعروفة لفن « الباروك » والتي نمت وازدهرت بشكل واسع في بعض البلدان خلال العصر الذي نتحدث عنه ، قد احتفظت لها على الدوام في فرنسا بخصائص من الانضباط والألق ونقاء التنظيم التعبيري ، ميزتها بصورة أكيدة عما استطاع « الباروك » أن يبلغه في أي مكان آخر • كما احتفظ « الباروك » الفرنسي لذاته بخاصة الاهتمام العميق بالأناقة التي وضعت حداً دقيقاً للمبالغة في غنى الزخارف ، وفي الاثارة الشعورية ، أو للافــراط في التركيز على الحركة والسكون غير المتوازنين • ولعل من الواضح أيضاً أن الأسلوبية الباروكية ، اذا كانت قد أوجدت معجماً زخرفياً جديداً في استخدامها الأصداف ، واللولبيات ، والريش وغيره ، فانه لم يكن محصوراً في هذا النطاق فقط بمقدار

ما كان معجماً لنوع محدد ومنظم من لغة التعبير في رسم الايقونات أيضاً ؛ وقبل كل شيء •

ومهما يكن فان « الباروك » الذي يتعارض في جميع البلدان مع الكلاسيكية النموذجية الى هذا الحد أو ذاك ، يبقى مع ذلك غير قابل للتحديد الا بالنسبة الى الكلاسيكية، لا لشيء سوى أنه لم يقم على تحرير الفن من المقومات الأسلوبية الخاصة بالكلاسيكية ، بل على توجيه الفن للبحث عن التنويع أكثر من البحث عن الوحدة ، وعن التوازن غير الثابت أكثر من السعي وراء التقابل المتوازن ، وعن الغنى أكثر من النقاء ، من غير أن يدفع بالفن الى أبعد من الحدود القصوى التي تسمح بها الكلاسيكية دون تجاوزها •

ان الكلاسيكية ، بالطبع ، لم تعد من الأزياء الرائجة اليوم ، لا سيما فيما يتعلق بناحية الابداع الفني الخلاق • فلغتها التعبيرية قد أضحت الى حد ما لغة ميتة • بل أكثر من ذلك أضحت نوعاً من لغة ممجوجة بالنسبة الى اللغة الفنية التي أخذت بواكيرها تتفتح مع الرومنطيقية ، والتي نجم عنها ذلك الانقلاب الذي بدأت مقوماته تتبلور مع الانطباعية ، بحيث أن اللغة التي يستعملها الفن على

وجه التدقيق مذذاك ، تتخذ في بنيتها وفي أصولها ، الموقع المناقض للغة الكلاسيكية في أغلب الأحيان •

على أن هذا الواقع لا يحجب عنا واقعا آخر ، وهو آنه في اطار اللغة الكلاسيكية بالذات ، قد أبدعت جمهرة من الفنانين العباقرة الذين بقيت آثارهم في قلب التراث الثقافي للبشرية • كذلك يجب القول من ناحية أخرى : انه اذ كانت الحاجة الجمالية ، كما تبلورت وتحددت في مناخ المثل العليا للكلاسيكية من شأنها أن تقلص الطاقات الفنية عن الابداع ، ولا تتيح لها مجالا للخلق الا من زاوية تضيق عن امكانات التغيير والتنويع بالنسبة الى الموضوعات المطروحة ، فان التضحيات التي فرضتها الكلاسيكية ، والخسارة التي يمكن أن تكون قد نشأت عن ذلك ، قد عوضت عنها الى حد بعيد ولا ريب ، تلك المنهجية من النظام والانضباط اللذين نتجا عن الكلاسيكية في أغلب الأحيان • ولعل هذه المنهجية لا تكمن في المساعي الدائبة الى بلوغ التوازن والتناسق كما يجري التنويه في العادة (في الواقع اننا نجد خاصتي التوازن والتناسق في كثير من الأشكال الفنية الأخرى ، كما أننا قد لا نجدهما دائماً من بين الخصائص المهمة للآثار الفنية في العصر الذي نتحدث عنه) بمقدار ما نراها كامنة في وجوب قول كل

شيء . في لغة ذات بنية مرسومة مسبقاً : تستطيع بأقل ما يمكن من الوسائل : أن توفر لها أقصى حـد من امكانية التأثير ، ومن كثافة القيم عن طريق وسائط فنية نوعية أكثر منها عـددية أو كمية . والنتيجة التي تؤدي اليها روائع الآثار من هذا الطراز هي أنها ليست غالباً ذات « أسلوبية كلاسيكية » فحسب ، بل انها « ذات أسلوبية » بالمعنى المطلق والعظيم للكلمة .

١١ الرومنطيقية

نستطيع أن نطلق كلمة « رومنطيقية » على مجرى جمالي عام ، لا يتقيد بحدود عصر زمني معين ، ويؤلف نوعاً من خاصة جوهرية أسلوبية تطالعنا في أوقات مختلفة، وفي مدارس واتجاهات فنية متنوعة • من هنا القول ان « فرجيل » هو كلاسيكي ، و « لوكان » رومنطيقي • ومن هنا أن ثمة رومنطيقيين الى حد ما عرفتهم الحركة الشعرية والفنية في عصر لويس الثالث عشر ، مثل « تيوفيل فيو » و « سانت آمان » و « كالو » •

الا أن ما يهـم موضوعنا بصورة خاصة هو مدلول كلمة رومنطيقية من حيث أنه ظاهرة جماعية كبرى تحددت تاريخياً في أواخر القرن الثامن عشر وفي النصف الأول من التاسع عشر • ولقد حدثت خلال ذلك العهد أزمة شعورية عميقة ، وانعطاف في مجرى الحاجة الجمالية ظهر ، أبرز ما ظهر ، في علاقات الحاجة الجمالية ذاتها بمفهومها النظري بحيث أنه لم يعد بالامكان تحديدها بالنسبة الى أغراضها •

ولم يكن ما تشهته النفوس في الفن أسلوبية معينة بمقدار ما رغبت في الآثار التي كانت قادرة على اشباع جميع المتطلبات التي لم يستطع الفن الكلاسيكي كفايتها .

على أن استعمال الرومنطيقية ، كمصطلح لفظي ، وكصفة ، يعود الى القرن الثالث عشر ، وقد كان له معنى النسبة الى قصص وروايات القرون الوسطى . أما في القرن السابع عشر فقد أصبح الى حد ما يعني : كل ما له علاقة بأدب العصر الوسيط . واننا لنقع عند « هيغل » على ظلال هذا المعنى المتحدر من القرن السابع عشر .

وفيما يختص بالمعنى السائد حالياً ، فانه تكوّن شيئاً فشيئاً في القرن الثامن عشر . فحين كتب « ديدرو » بأن « نيرون » كان « ذا ضمير رومنطيقي » انما رمى من وراء ذلك الى القول بأنه كان يطبق في طريقة حياته مثلا أدبياً أعلى . وعندما كتب جان جاك روسو يقول : « ان ضفاف بحيرة « فيينا » هي أكثر رومنطيقية من ضفاف بحيرة « جنيف » كان يستعمل اللفظة بمعنى ما زال يتضمن الكثير مما يمكن تسميته بالخيالي ، أو الطريف . لكنه يلتمع في الوقت نفسه بمعنى جديد ، تبلور كلياً فيما بعد عندما تحدث « سينانكور » ، في فقرة طابت كثيراً

لجورج صاند ، عن « الأصوات الرومنطيقية » التي تلتقطها الأذن منبعثة من أعشاب « تيتليس » القصيرة •

ولا بد للباحث الذي يرغب في دراسة المراحل المتعاقبة لتفتح هذا الاحساس الشعوري الجديد ، ولظهور الآثار الفنية الخاصة باشباع الحاجة المنبثقة عنه ، لا بد له من تجاوز اطار الأدب الفرنسي لينساق في دراسة الآداب المقارنة باعتبار أن تبدل ذلك الاحساس الجمالي قد حدث في الوقت نفسه في العديد من بلدان أوروبا • ولا بد ، اذا نحن أردنا توسيع نطاق البحث ، من أن نلجأ الى مباحث الجمالية المقارنة ، لأن هذه الظاهرة قد برزت في الوقت نفسه أيضاً في فنون الرسم والموسيقى • والتماساً للايجاز ، سنحاول بالاستناد الى شيء من التواقت الزمني ، تقديم اللوحة الآتية :

١ ــ قد تكون سنة ١٧٦١ هي ، دون تزمت كثير ، السنة التي انطلقت منها الحركة الرومنطيقية • وذلك لأن حدثين هامين قد أحدثا فيها تغييراً قوياً في مشاعر الناس عهدئذ • ففي العام المذكور صدر أول الآثار الأدبية الرومنطيقية بالمعنى الحقيقي للكلمة نعني به : « هيلويز الجديدة » لجان جاك روسو • وفي السنة نفسها بدأ

« ماكفرسن » يحاول ابتداع أشعار « أوسيان » المندثرة .
وهكذا تكون الرومنطيقية من بعض الوجوه قـد بدأت
انطلاقاً من عمل أدبي تزييفي ، اذ أن « ماكفرسن » الذي
تكلف التنقيب عن أشعـار « أوسيان » الشاعر باللغة
الفولكلورية الكالية[1] Gaélique . فلما لم يعثر على
شيء منها لطبعه ، عمد بكل بساطة الى ابتداعها من عنده .
واذا كان الافتراض أن « ماكفرسن » استند ، في أول عمله
خاصة ، الى بعض معطيات التقليد الأدبي الكالي ، فانه لم
يلبث أن حقق نجاحه الواسع ، وتأثيره العريض في جميع
الفنون ، عن طريق مـا نسبه الى « أوسيان » من آثـار
(فنغال ١٧٦١ تيمورا ١٧٦٣) . ولقـد كان هذا الشعر
الغريب ، الضبابي ، القمري ، المستوحى استيحاء غامضاً
من التوراة ، ومن هوميروس ، ومن مخيلة المؤلف ، شعراً
غريباً كلياً عن الأشعار الأصلية التي استند « ماكفرسون »
الى بعض معطياتها . ويمكننا التأكيد على أن «ماكفرسون»
كان رجلا عبقرياً حقاً ، ورائياً حقاً . الا أنه ينتمي الى ذلك
النوع الخاص من العباقرة الذين يمارسون قدرتهـم في
نطاق الغش الأدبي أجود بكثير مما يمارسونها في نطـاق
الابداع الشخصي . ولربما تأتى لهم أن يفعلوا ذلك لأنهم

(١) كانت اللغة الكالية اللغة المحكية لشعوب السلت في ارلنده وبلاد الكال . (المعرب)

يجدون في عملهم التزييفي تحرراً من بعض أشكال حياتهم الداخلية أكثر مما يجـدونه عندمـا يتحملون المسؤولية الشخصية لكتابة آثارهم الخاصة ، أو عندما يريدون التقيد بالأشكال الفنية السائدة في ذوق العصر •

وكيف دار الأمر فان الشعر « الأوسياني » كان له التأثير الواسع بحيث أنه ترجم بسرعة الى لغات عديـدة أخرى • ومن هنا كان تأثير « له تورنـير » كمترجم لأوسيان (١٧٧٦) ولشكسبير (١٧٨٢ ــ ١٧٧٦) عميقاً جداً على الأدب الفرنسي • وهو لم يكن مترجماً فحسب ، بل كان مقتبساً على شيء كثير من المهارة والحذق • وتجدر الاشارة الى أن « أوسيان » الذي استلهمه « ألفرد ده موسيه » أيضاً (ومناجاة نجمة المساء الشهيرة تتقيد تقيداً كبيراً بنص « أوسيان ») كان « أوسيان » الذي ترجمه « له تورنير » لا « أوسيان » الأصيل • ولعل نابليون الذي كان شديد الاعجاب بشعر « أوسيان » قـد اطلع عليه بواسطة الترجمات الايطالية •

والى هذا الشّعب مـن شعاب الرومنطيقية يمكننا أيضاً أن نربط اسم « غوته » عندما كتب « ورذر » في الخامسة والعشرين من عمره (١٧٧٤) • أمـا ترجمته الى

الفرنسية فقد جرت سنة ١٧٧٦ •

٢ ــ ان كل تقسيم ، على هذه الشاكلة ، الى عصور، لا بد من أن يلابسه بالطبع، شيء من التكلف والاصطناع• لكن علينا أن نميز شعباً آخر من شعاب الرومنطيقية ، لربما كانت بدايته سنة ١٧٨٧ ونهايته سنة ١٨٠١ • فسنة ١٧٨٧ هي السنة التي ظهرت فيها رواية « بول وفيرجيني » لبرناردان ده سان بيير • وهي أيضاً السنة التي أنجز فيها « هوبير ــ روبير » لوحته : جسر « الجارد » • وقد نستطيع أن نرجع الى تاريخ أسبق اذا استندنا الى بعض لوحات « فوسلي » من مثل لوحته المسماة كابوس التي ظهرت سنة ١٧٨١ • بيد أننا نستطيع أن نجد في الاطار ذاته بعضاً من آثار « وليم بلايك » (رسومه لليالي يونغ ١٧٩٥ مثلا) أو بعضاً من رسوم « جويا » (لوحة السبت مثلا) وأشير هنا الى هذه اللوحة بصورة خاصة ، لأنها تمثل الناحية الشيطانية من الرومنطيقية ، وهذا ما أود ألا يفوتني التنويه به في هذا المقام •

٣ ــ ان الحقل الزمني الثالث يمتد من ١٨٠١ الى ١٨١٩ وهاكم هنا بعض معالمه الرومنطيقية : رواية « أتالا » لشاتوبريان (١٨٠١) رواية « رينه » له أيضاً (١٨٠٤) كما يحدر بي أن أشير الى آثار الفنان الرسام البارون « غرو »

لا سيما موبوئي يافا (١٨٠٤) وآثار الفنان « جيروده » لتزيين قصر « ماليزون » (١٨٠٦) وهي كناية عن مشاهد تمثل أبطالا مـن جيوش الامبراطورية يستقبلهـم أبطال « أوسيان » (١٨٠٦) . ولن ننسى هنا أن ننوه ، في ميدان الجمالية الفلسفية ، بخطاب « شلنغ » سنة ١٨٠٧ حـول الفنون الجميلة ومقارنتها بالطبيعة . أخيراً ، وفي عـام ١٨١٢ دفع « بايرون » الى الطبع بمؤلفه « شايلد هارولد » كما رسم « جيريكو » لوحته المعروفة بعنوان « ضابط في الحرس الامبراطوري » . أمـا « مانفرد » بايرون فقـد ظهرت عـام ١٨١٧ . ولوحة « جيريكـو » (رادو ده لا ميدوز) في عـام ١٨١٩ .

٤ ـ في هذه الفترة التي بلغناها ، أي في عام ١٨٢٠ بدأت الرومنطيقية تتفجر من كل جانب ، كما يقـال . اذ أعطت أروع نماذجها ، وأبـدع آثارها ، المعتبرة مرجعاً للتأكيد على تمام تكونها وانتصارها وتنظيمها . فتأملات لامارتين يعود تاريخ ظهورها الى سنة ١٨٢٠ وأشعـار « ألفرد ده فينيي » الى سنة ١٨٢٢ كذلك قصائد فيكتور هيغو (أود) ، وزورق دانتي للرسام « ده لا كروا » . وفي عـام ١٨٢١ أعطى الموسيقي « ويبر » أثره « فريز شوتز » نموذج الموسيقى الرومنطيقية . وفي السنة نفسها

طبع « بلايك » أثره المصور « سفر أيوب » .

وفي العام الذي توفي فيه «بايرون» في «ميسولونجي» ١٨٢٤ عرض الرسام « ده لاكروا » أثره « مذابح شيو » . وفي سنة ١٨٢٩ أصدر « فيكتور هوغو » قصائده « الأورينتال » . وفي الفترة الزمنية نفسها نجد « بالزاك » يصدر الجزء الأول من الكوميديا البشرية .

ولسنا بحاجة الى القول كيف أن الموجة الأخيرة من الرومنطيقية ، موجة ١٨٣٠ وما بعدها ، قد شهدت ظهور آثار مثل مسرحية « هرناني » لفيكتور هوغو ، وروايات اسبانية وايطالية لألفرد ده موسي ، كما شهدت ظهور السمفونية الاسكتلندية لمندلسن ، ومغناة « ساردانابال » لبرليوز التي استحق عليها جائزة روما . لكن في الوقت نفسه كان ذلك العهد أيضاً عهد الردة الكلاسيكية التي عادت بشكل بارز الى الانتظام والصراع مما جعل العالم الفني يعيش انقساماً جمالياً حاداً تمثلت فيه الجمالية الكلاسيكية من جهة، والجمالية الرومنطيقية من جهة ثانية.

●

ليس من شك في أن التغيير الذي جاءت به الرومنطيقية لم يكن تغييراً في التقنيات الحرفية للصناعة

الفنية • والشيء الثابت أن الرومنطيقية لم تحمل قدراً كبيراً من التجديد التقني • فنظام الموسيقى الشعرية عند « لامارتين » لا يختلف اختلافاً كبيراً عما كان عليه عند « راسين » • وطريقة النظم التي زعم « هوغو » في مسرحيته « هرناني » مثلا أنها ثورية ، لا تختلف مطلقاً عن طريقة « موليير » • وجل ما تمثلت به تلك الثورية لا يعدو أن يكون مجرد استخدام وسائط تقنية في الكتابة الشعرية للمسرحية المأسوية ، كانت من قبل وقفاً على الكوميديا أو الملهاة • بيد أن الوسائط التقنية ظلت هي ذاتها لم تتبدل •

كذلك أيضاً لم تختلف تقنية الرسم عند الفنان « ده لاكروا » اختلافاً عميقاً عما كانت عليه عند « تيتيان » و « روبنز » • وقد يجرنا بعيداً ، ويوغل بنا في دروب اختصاصية دقيقة ، كل كلام تتوخى منه أن نبين كيف أن « ويبر » و « شوبان » أو « مندلسن » لم يضيفوا الى فن الموسيقى تجديدات تقنية عميقة •

ولعل ما يميز الرومنطيقية في جميع الميادين الفنية المذكورة ، انما يكمن ، قبل كل شيء ، في اختيار الموضوعات، وفي المناخ العاطفي والشعوري، وفي الارتكاز الى الطبيعة؛ وقوة الأحاسيس في التعبير • كما يكمن أخيراً

في الموقف العام من الحياة أكثر مما يكمن في ابتداع وسائل حديدة في حرفية التنفيذ الفني •

واذاً فان التجديد الذي جاءت به الرومنطيقية كان نتيجة للتبديل العام الذي حدث في الحاجة الجمالية أولا وقبل كل شيء • وقد يكون من المستحيل أن نرد أسباب ذلك التجديد الى التغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي حدثت في أواخر القرن الثامن عشر ، لأن من اليسير ملاحظة خط التطور الرومنطيقي يتصاعد ابتداء من منطلقه الأول عام ١٧٦١ كما أشرنا الى ذلك منذ حين واذا لاحظنا في مساره شيئاً من الاضطراب والتراوح خلال السنين الأخيرة من القرن الثامن عشر، وبدايات القرن التاسع عشر ، فذلك يعود الى عوائق وصعوبات ذات صفات حسية وعملية كالعوائق الاقتصادية والمشاكل السياسية مثلا ، هي التي أثارت الاضطراب في الأرضية الاجتماعية للفن في تلك المرحلة • الا أن خط التطور الرومنطيقي ما يلبث ، بعد اضطرابه وتراوحه ، أن يستأنف سيره العام حتى عام ١٨٣٠ وهو العام الذي بلغ فيه قمة صعوده •

ولعلنا نخطيء أيضاً ان نحن ذهبنا ، في صدد الفن الفرنسي ، الى ايلاء المؤثرات الأجنبية أهمية قصوى ، كما

يفعل البعض : أو الى ما جرى في الخارج من ثورة ضد الذوق الفرنسي ، لمصلحة ذوق قومي ، انكليزي أو الماني مثلا . وذلك لأن الحاجة الجمالية الرومنطيقية ، تلك التي عبر عنها « ديدرو » بقوله : « انما الشعر يريد شيئاً ضخماً ووحشياً » هي التي وجهت الناس الى تطلب ما لا يعثرون عليه (ولربما دون مبرر) في بيئتهم ومحيطهم ، ليبحثوا عنه خارجهما . والواقع أن الميل الى تذوق كل ما هو أجنبي من وراء الحدود ، من حيث انه يضلل التقاليد السائدة والموروثة ويبعثرها ، يدخل عاملا مؤثرا في النزعة الرومنطيقية . غير أن هذه الذائقة بالذات هي الدافع الى النظر خارج الحدود . وليس ذلك لأن الأشياء الغريبة هناك تفرض نفسها تلقائياً على الجمالية الفرنسية وتجتاحها اجتياحاً . على أن هذا التذوق لكل ما هو بعيد ، قد يكون تذوقاً لكل ما هو بعيد في الزمان الماضي لا في المكان الحاضر . وسواء في فرنسا أم في انكلترا أم في ألمانيا فان بواكير الرومنطيقية وارهاصاتها الأولى ، قد حلا لها واستساغت العودة الى مناخات العصور الوسيطة ، أو السعي ، عكس التيار السائد من فن النخبة الشديد الرفاهية والصفاء، الىاستغلال معطيات الفنونالفولكلورية (وهذا ما نلمسه على وجه الخصوص في فرنسا ، وفي

ميـدان الموسيقى ، في النصف الثاني مـن القرن الثامن عشر) • وهكذا جرى السعي الى تخطي المكان ، والزمان، والمستويات الاجتماعية على أمل التوصل الى أشـكال جديدة ، وألوان شعورية جديدة ، ومعطيات جديدة •

ثم ان الرومنطيقية اذ دأبت على البحث عن أشـكال جديدة للتعبير عن شخصيات ذات خصائص ثابتة ، أو عن طرق حياة ثابتة ، فانها لم تكن في دأبها ذاك بأقل منها دأباً على البحث عن طرق جديدة للحياة ، وعن نماذج جديدة مـن الشخصيات ذات الخصائص الغالبة والمسيطرة • ومن هنا نجـدنا أمام وضع من تلك الأوضاع التي نستطيع فيها أن نلاحظ كيف أن الحـاجة الجمالية لا تنحصر في النطاق المحدود لأشياء الفن ، وكيف أن مقتضياتها تمتـد أيضاً لتشمل الناس الأحياء ، وديكـور الحياة العملية ، بل الحياة ذاتها ، كما تتسع لتحيط بالمشاعر التي تنبض بها الحياة ، وبالأعمال التي تتجسد فيها • فثمة بطل رومنطيقي قـد يثير سخريتنا بسهولة الآن ، في الزمن الذي نحن فيه اليوم ، الا أنه كان مثالا حياً لعدد كبير من نـاس عصره • وانا لنستطيع أن نتصوره بسهولة واقفاً فوق قمة جبل ، تعبث الريح بخصلات شعره ، أو على شاطيء بحيرة يستحم في ضوء القمر • وهو الى ذلك منفي ، ملعون ،، مستوحد

ومشؤوم . ويطوي نفسه على سر رهيب شأن « منفرد » أو شأن « رينه » . يسترجع في ذاكرته صور الأطلال ، ويناجي الأشباح العجيبة . يمشي على شواطيء البحار . يجتاز السلالم صعوداً وهبوطاً الى القصور السحرية . واذا كان البطل الرومنطيقي امرأة ، تصورناها صفراء ، ناحلة مريضة . ولا ينفك هذا البطل مهدداً في كل لحظة بالموت الداهم .

وانه لمن السهل ، في نطاق الأحاسيس والأهواء ، أن نلاحظ كيف أن الحب الرومنطيقي ليس فقط مجرد شيء يتعلق بمعطيات الشعر أو القصة بمعزل عن سيرة الأديب ذاته . وانما هو ـ أي الحب ـ شرط حياتي يدخل في صميم حياة الأديب . كما أن الرومنطيقية ليست فقط مجرد أسلوب شعري روائي . لكنه أيضاً أسلوب حياة ونمط عيش . نذكر هنا على سبيل المثال ، لا على سبيل الحصر ، العلاقات المأثورة عن « لامارتين » والسيدة « شارل » ، وما روي حول علاقة « ليزت » والسيدة « أغولت » ، وعن « هوغو » و « جولييت دروويه » . وعن « ألفرد ده فينيي » والسيدة « دورفال » . وعن « جورج صاند » و « موسيه » (ولن نذكر أيضاً علاقة « جورج صاند » و « دورفال » من جهة أخرى ، وقد

أشار اليها « الفرد ده فينيي » اشارة واضحة في قصيدته « غضب شمشون ») •

وهكذا تبدو لنا فكرة الحب الرومنطيقي قائمة على أسس أدبية ، وفلسفية ، ووجودية في آن معاً • وهي فكرة تثير الاهتمام ، وتشتمل على عناصر متعددة يمكن ذكرها في ما يأتي :

١ ــ اعادة اعتبار مشاعر الحب ، أو تعظيم هذه المشاعر واحلالها مكانة أولية • ففي القرن التاسع عشر كانت الحياة الشعورية والعاطفية ما تزال معتبرة حياة سلبية • الا أنها شيئاً فشيئاً بدأت تتخذ تفسيراً يتجه بها نحو الايجابية • وهذا التبدل الذي شارف حد الاكتمال في عصر « ج ــ ج روسو » قد بلغ الى حد ما ذروته مع السيدة « ده ستال » في باب « تأثير مشاعر الحب على السعادة » وهو من محتويات فصل عنوانه « في الحب » •

٢ ــ علاقة الحب بالعبقرية • فالحب الرومنطيقي لا يصار الى اظهاره بشكل يستفاد منه أنه مولّد الطرف الأدبية والبدائع الفنية (لعل الألم هو الذي يولدها ، كما يقول « موسيه ») لكنه هو نفسه نوع من الطرفة البديعة • ولا بد من حب عظيم ، كفعل وجود لازم ،

لتكتمل ملامح البطل الرومنطيقي •

٣ ــ شمول العبقرية • بمعنى ان تأثيرها يمكن أن يمتد أيضاً الى مختلف الحقول والميادين • ولقد انتهت الرومنطيقية في هذا الصدد الى نظرية « الانسان العظيم » ولعل أحد مظاهر تلك المقولة الرومنطيقية يكمن من جهة ، في أن طموح أي شاعر رومنطيقي ، يهيء لصاحبه امكان ممارسة وظائف سياسية أو ادارية ، سواء اتصل الأمر بـ « غوته » أو « ويمار » أو « لامارتين » في عام ١٨٤٨ ، كما يكمن من جهة ثانية ، في أن العبقرية الرومنطيقية التي لا ترى حاجة الى ابداع الآثار الأدبية ، تستطيع أن تعبر عن ذاتها بجميع أشكال النشاطات الشخصية ، كما تستطيع ذلك في ميدان العلاقات الاجتماعية ، لا سيما في القدرة على الاستقطاب الذي يجب أن يمارسه الرجل العبقري كنموذج قادر على استدرار الاعجاب والحب •

٤ ــ ان الرومنطيقية ، ما عدا حالات شاذة تسيطر فيها المرأة ، تولي هذه الأخيرة دور الكائن المؤاسي بالنسبة لآلام الرجل العبقري • ولكنها كائن يظل عديم القدرة في هذا الدور • ولعل خير ما يعبر عن شقاء العبقرية ، في النزعة الرومنطيقية ، ما جاء على لسان « موسى » عند « ده فينيي » : « ان رأسي لأثقل من أن يتوسد صدر

امرأة ! » •

٥ ـ قوانين العبقرية • لقــد أشرت من قبل الى أن فكرة العبقري الذي هو فــوق القوانين ، وضد الوجود الاجتماعي ، هي نظرية منبثقة عن عصر النهضة • الا أن انعبقري الرومنطيقي كثائر يتولى صراعــاً مكشوفــاً مع المجتمع ، من شأنه أن يغذي تلك الفكرة بمقدار ما نجــد فناناً غير خاضع للقوانين ، أو انساناً غير خاضع للقوانين وعليه من ذلك مسحة الفنان وأماراته (راجع « لصوص » شلر ، أو « قرصان » بايرون) •

٦ ـ ثمة استنتاج يضع الرومنطيقية في موضع اطراء الجريمة الذي يقودنا الى القول خاصة بفكرة أن الحب الأكثر جمالا هو الحب الأكثر شبهة والمحفوف بملابسات الجريمة • وهذا ما يتخطى القول بمفهوم الخيانة في الحب • والحقيقة أن موضوع الحب المحرّم قد لعب دوراً مثيراً للاهتمام في الآثار الرومنطيقية • الا أن هناك في مفهوم هذا الحب دلائل متنوعة يمــكن تسميتها « فرويديــة » (نسبة الى فرويد) بلغة عصرنا الراهن • ومنها ذكريــات جان جاك روسو عن علاقته بالسيدة « وارنز » التي لــم يتورع عن مخاطبتها بكلمة « أمي » • ومنها أحياناً اشارات الى علاقة بلزاك الغرامية بالسيدة « ديليكتا » وقد كان هو

في سن العشرين في حين كانت في الخامسة والأربعين • لكن الأغرب من ذلك هو بالضبط ممارسة نوع من العلاقة الغرامية بين شخصين لا يسمح لهما فارق السن ، ولا نسب القرابة الدموية ، أو صلات القربى عن طريق التبني ، بالانزلاق في مهوى الجريمة الغرامية • ومن العجيب أن نسمع السيدة « جورج صاند » تخاطب «ألفرد ده موسي» بقولها : « يا بني » وذلك أثناء زيارة مدينة البندقية ، وقد كان هو في الثالثة والعشرين ، وهي في التاسعة والعشرين • والأغرب من هذا تلك العلاقة الغرامية بين عاشقي «البحيرة» عندما كتبت السيدة « شارل » الى الشاعر لامارتين قائلة : « يا ألفونس • يجب أن أظل دائماً أمك • فأنت الذي أطلقت على هذا اللقب ، وقد ظننت أنني جديرة بما هو أرق منه وأعذب » وكتبت قائلة أيضاً : « يا حبي ، ويا ملاكي ، ويا ولدي ، ان أمك تباركك وترعاك ! » واذا لم يكن لها من العمر اذذاك أكثر من ٣٢ عاماً فان لامارتين لم يكن قد تجاوز السابعة والعشرين ! ولعلنا نستطيع الآن أن نفهم الى حد ما معنى الكلمة التي التقطها الناقد « سانت بوف » عن لسان « شاتوبريان » حول لامارتين « انه ذلك الأحمق الكبير ! » •

ان هذا الاطراء المعقود للحب الآثم وللعلاقات

الغرامية الملتبسة بخيوط الجريمة ، يجري أيضاً ، وبالمقدار نفسه ، في اتجاه تقريظ العلاقة اللاشرعية بين الأخوة والأخوات . فهل كان « شاتوبريان » في كتابه « رينه » يريد حقيقة أن يلمح الى حب آثم تبديه شقيقته « لوسيل » نحوه ؟ لعل السير في طريق هذا الافتراض حتى نهايته من شأنه أن يجرف الباحث الجمالي في خطر يجب على من لا يريد الوقوع فيه أن يظل على الدوام قادراً على التمييز بين « الأنا » التخيلية والاسطورية التي يتضمنها الأثر الفني عند الأديب وبين « الأنا » الواقعية في سيرة الكاتب الفنان . لكن فيما يتعلق بالموضوع ذاته عند « بايرون » (راجع : قايين) فانه يتوافق ، في سيرته الشخصية ، مع علاقات ، أضحت الآن مؤكدة ، بينه وبين شقيقته من غير أمه « أوغستا لاي » .

٧ ــ هناك أيضاً الحب المنقذ ، أو الحب المخلص ، وهو ، مع المفارقة الظاهرة التي اذ تجعله أجمل عندما يكون ملتبساً بالاثم ، تجعل له في الوقت ذاته ، فضيلة التطهير من الاثم والذنوب . وهذا ما يطالعنا في «فالنتين» لجورج صاند ، ونطالعه في « كتاب الحب » لـ « سانت بوف » . وعند « هوغو » في « ماريون ده لورم » أو عند « موسيه » في « رولا » .

٨ ـ القرابة بين الحب والموت • وهـذا الموضوع الذي ولد في عصر النهضة وظل محاطاً بجو مـن الحزن والأسى ، بدأ مع الرومنطيقية يوغل عميقاً في أجواء الموت ويتخذ شكلا غريباً وخاصاً في ذكر الأموات من الوالدين ، أو الأولاد ، كشاهدين على الحب • واذا كان القصّاص « فلوبير » قد حاول أن يهزأ بهذه الظاهرة الرومنطيقية في روايته « مدام بوفاري » (« أنـا على يقين من أن والدينا باركان حبنا ») فان « هوغو » ، في العصر نفسه ، قـد اتخـذ كشاهدين على حبه لـ « جولييت درويه » ابنته المتوفاة « ليوبولدين فاكري » و « كلير براديه » ابنة عشيقته ، وهي كذلك ليست من عـالم الأحياء • (« ان ملاكينا يبتسمان لنا من عليائهما ») •

وهكذا فان الرومنطيقية اذا كانت ، من هذه الناحية ، قد ربطت بين الحـاجة الجمالية المتغيرة والمتجـددة وبين السلوك الحياتي من جهة ، فان بناء كالذي أشرنا اليه لهو ذو منطلقات فلسفية من جهة ثانية • ولعل المفارقة تكمن في أن « كنت » المعروف بشدة رصانته الفلسفية هو أحـد ينابيع هذا التيار وتلـك المنطلقات • فالموضوعـات التي طرحت التناقض بين الجميل والسامي ، وأهمية هذا الأخير من حيث أنه كالجميل يصح أن يكـون قطاعاً من قطاعات

الجمالية ومجالا من مجالاتها ، مع فارق الشعور الداخلي الذي تتحدد به الأشياء السامية ، كذلــك الموضوعات المتعلقة بأحاسيس الحب ، والتي تميز بدقة بــين مختلف لونياتها من حيث أن بعضها كالمياه المتجمعة التي مــا ان ينهار السد حتى تنساب فلا يبقى منها أثر ، في حين أن بعضها الآخر يشبه المياه المتدفقة التي تظل تحفر مجراها بعمق متزايد على الدوام ، هذه وسواها من الموضوعات كالتمييز في مشاعــر الأهواء المختلفة بــين مشاعر هادئة (الطموح أو البخل) وبين مشاعر ملتهبة (حب الحرية ، أو الحب بين الجنسين، بحسب مفهوم الحب الرومنطيقي)، وكموضوع العبقرية كوسيط بين الانسان والطبيعة باعتبار الانسان قوة من قواها ، كل ذلك موضوعات رومنطيقية لا جدال في ارتباطها بالمفاهيم التي عرضناها سابقاً .

لا ريب في أن « ديدرو » و « جان جاك روسو » قد مهدا الطريق الى ذلك . الا أن « كنت » هو الذي يمكن اعتباره بحق الفيلسوف الرومنطيقي الأول . كما تجــدر الاشــارة هنا الى « جاكوبي » في نظريته عن « النفس الجميلة » ، والى « فردريك شليغل » في روايته الفلسفية « لوسنــد » بصورة خاصة ، والى « تيــاك » أيضاً . وكلاهما يجب أن ينــوه به على اعتبار أنهمــا

ينتسبان الى ذلك الخط الرومنطيقي المعروف بجماليته التي تقوم على فكرة ان الفنان الخلاق ، اذ هو سيد العالم الذي يبدعه ، هو قادر أيضاً على هدمه وتقويضه . لكن يبقى « شلنغ » قبل كل شيء هو « الفيلسوف الكلاسيكي للرومنطيقية » حسبما يقول « هوفدنغ » . وبفضل بحثه « خطاب حول علاقات الفنون الجميلة بالطبيعة » (١٨٠٧) تطورت بصورة خاصة فكرة العبقرية ، قرينة الطاقة الخلاقة التي تتجلى فيها روح الكون . وهنا تجدر الاشارة الى أن نظرية « الفن للفن » بما في ذلك صيغتها الاصطلاحية ، قد انبثقت عن « شلنغ » ، ثم انتقلت الى فرنسا مع « بنجامن كونستان » أولا ، وقد أخذها مباشرة عن « شلنغ » ، ومن بعده مع « نودييه » قبل أن تصبح مصطلحاً سائراً للرومنطيقية الفرنسية ، بل للفكر البرناسي نفسه .

ولعله ينبغي التنويه هنا بمفهوم التشاؤم عند «شوبنهاور» ، وبنظرية الحب الأفلاطوني ، لا كحب محض روحاني ، بل كحب عقيم يقود الى الفراغ والعبث . لكن تأثيره الجمالي لم يحدث الا في وقت لاحق .

يبقى أن نذكر « هيغل » . غير أن له مع الرومنطيقية وضعاً خاصاً . وعلينا أن نحترز من الاعتقاد بأن لكلمة

« رومنطيقية » عنده معناها السائر في عصره . فالواقع أن هيغل يحصر مدلولها في اطار أضيق بكثير من اطار الحركة العامة للفنون في ذلك العهد . انه يلحق مدلولها بنوع من معنى يشير الى تجديد تيار العصور الوسيطة كما يلاحظه من خلال آثار « غوته » . بل انه يذهب الى أكثر من ذلك عندما سخر من بعض موضوعات أساسية طرحتها الرومنطيقية ، لا سيما موضوع العبقرية المقرونة بالقدرة الالهية ، كما نوهنا قبل حين . ويمكننا التأكد من هذا ان نحن قرأنا مثلا ما جاء في أبحاثه الجمالية من مثل قوله : « ان من ينظر من زاوية العبقرية ينظر الى الناس من أعلى الى أسفل فيجدهم محدودين وعلى شيء كبير من التسطح، لأنهم ما يزالون متعلقين بالحق وبالأخلاق الخ ... ويؤمنون بأن الأشياء الأساسية هي هذه الترهات . ان من يعيش حياة فنان يستطيع أن يتخذ لنفسه أصدقاء وعاشقين . أما من يعيش كعبقري فانه ينظر اليهم من علياء سخره ... » الخ ...

وعلى كل حال فان فلسفة « هيغل » تظل ، في مجراها العام ، رومنطيقية الى حد بعيد جداً .

●

لكن ، كيف انتهى الآن كل ذلك ؟

يسكننا ، من بعض النواحي ، أن نقول ان كل ذلك لم ينته بعد ، وان ثمة في الوقت الحاضر نوعاً من الرومنطيقية الجديدة ، أو النيورومنطيقية ، نستطيع على ضوئها شرح كثير من أشياء الفن المعاصر باعتبار أنها انبعاث للروح الرومنطيقية . غير أن التغييرات التي حدثت هي من الضخامة بحيث يسعنا القول بأن الرومنطيقية الحق ، أو في الأقل الحاجة الجمالية التي تسعى الرومنطيقية الى اشباعها ، كانت منذ منتصف القرن التاسع عشر قد بلغت مرحلة الاكتفاء والوهن . كما أن زخم الحركة الرومنطيقية كان يجب أن يحدث ردات فعل صادرة عن الاحساس بالملل والسأم ، لأن الانطلاق من مواقع الخيبة واليأس للبحث عن الطاقة الوجودية القصوى للفرد البشري ، من شأنه أن يخلق وضعاً من الجنون أو من الحمى غير قابل للبقاء والاستمرار . ومن هنا كانت مهمة « مدرسة الحس السليم » التي من أعلامها « بونسار » و « أجيي » مهمة سهلة للغاية عندما أكدت على وجوب البحث عن مسكنات ومهدئات . ثم ان بلوغ الوضع الرومنطيقي ذروة تفجره المرضي قد أمسى مثار هزء وسخرية . ذلك أن شاتوبريان ، وهو أحد أعلام الرومنطيقية ، لم يكن ليّناً ولا متساهلا

تجاه مقلديه والناسجين على منواله • ولم يتردد أن يصرح بأن أحدهم ، وان يكن في الحقيقة من نوعية سيئة جداً ، يجعله « يندى خجلا » كما أن « تيوفيل غوتيي » في كتابه «فرانس جون» و « فلوبير » في روايته « مدام بوفاري » يطلقان ضد الوجودية الرومنطيقية من سهامهما الساخرة العنيفة بمقدار مـا يحملان في قلبيهما من الحنان للمثال الرومنطيقي الأعلى ، ومن تعلق شديد به •

ان الرومنطيقية ، أخيراً ، ومن بعض الوجوه ، قـد عملت على قتل نفسها بنفسها • لا بسهام السخرية • بل لأنها طرحت مسائل جديدة لم تستطع أن تأتي لها بحلول • وعندما قلت سابقاً ان الرومنطيقية لم تجدد شيئاً من ناحية التقنية انما عنيت أنها طرحت جملة قضايـا تقنية تتطلب حلولا جديدة• فهي عندما أرادت التعبير عما لم يجر التعبير عنه بعد ، وعندما غـامرت في ميادين التوهم الخيالي ، واللاوعي ، والأزمات المرضية ، وعندما سعت ، في الفنون البلاستيـكية ، الى تمثيل العواصف ، وأشعة الشمس المضطرمة ، والجبال ، والبحار ، والمشاهد الغريبة ، انما فرضت على نفسها تهـديم الأشـكال التقليدية الموروثة التي راحت تسكب فيها تلك المضامين الجديدة • وسوف نرى في المبحث القادم ، حول الاتجاه الانطباعي ، كم أن

هذه المدرسة الفنية قد ولــدت من مسائل تقنية طرحتها الرومنطيقية ، ومست الضرورة الى تجديد كامل في الفن ، لكي تستطيع المضامين الجديدة التي استدعتها الرومنطيقية أن تجد لها مكاناً فيه • ولهذا نرى أن الرومنطيقية هي من بعض النواحي في أساس الكثير من أوضاع الفن حــالياً • ولهذا نرى لماذا أن كثيراً من مواقف الرفض المسبق التي يقفها الفن المعاصر من جميع الأشكال الفنية القديمة ، والتي تجعله يستبعدها كلها ليبدأ من الصفر عملية بناء العوالم الجمالية الجديدة ، ليست في الحقيقة سوى نتائج نهــائية للسلبية الرومنطيقية •

ولعلنا بشكل أو بآخر نستطيع القول ان الرومنطيقية لم تقتل نفسها الا لتولد من جديد ولادة أحسن وأتم • وهي مثلما كانت ، وبالصورة التي كانت عليها ، لم تسلم من بعض الظواهر المقلقة من حيث تشددها في المطالبة بالحرية المطلقة ، ومن حيث ميلها الى انعــدام التوازن وفقدان الانضباط ، ومن حيث احتقارها للجميل • لكن اذا كان من الخطر الكف عن احترام الجمال ، فانه لشيء جميل أن يسعى الانسان الى بلوغ السمو • ولقــد استطاعت الرومنطيقية أن تحقق ذلك في كثير من الأحيان •

١٢ الانطباعية

ان الحركة الفنية المعروفة بالانطباعية ، أو التأثرية ، التي ظهرت منذ أكثر من قرن فطبعت الفن بظاهرات عميقة خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، لتستحق منا بحثاً خاصاً في هذا الكتاب •

لا بد أولا من القول انه في الوقت الذي ظهرت فيه ، كان الفن الأوروبي ما يزال يعيش تحت تأثير تيارات فنية أخرى • فالرومنطيقية الأدبية كانت لا تفتأ مستمرة • و « هوغو » كان ما يزال على قيد الحياة ، وكانت الرومنطيقية بفضله ، ما تزال موجودة في الساحة • كما كانت بفضل « ادمون روستان » ما تزال تحرك المسرح في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر • ثم ان بعض المظاهر الكلاسيكية التي انبثقت ، بشكل يدعو الى الاستغراب ، عن التيار الرومنطيقي ، كانت قد أخلت المكان للمدرسة « البرناسية » والمدرسة « الرمزية » • في حين أن سجلا جمالياً آخر كانت تملؤه المدرسة الطبيعية

بحيوية ونشاط • أما في فن الرسم فيمكننا تسجيل وقائع مشابهة • فالرومنطيقية كانت ما تزال تعيش في ذلك الشكل الفني الخاص ، عنيت به « رسم الأنواع » • وانه لمن الشائع بيننا اليوم احتقار آثار فنية كآثار «ميسونيي» Meissonnier ، و «جيروم» و « روايبيه » Roybet • بيد ان الفيلسوف مطالب بملاحظة أن هذا الشكل الفني كان يستجيب لحاجة جمالية ينبري التصوير السينمائي المعاصر لاشباعها بطريقة واسعة جداً • لأن التصوير السينمائي قد استغنى عن الرسم من أجل أن يقدم للعين مشاهد مركبة طريفة، ومناظر قصصية من الماضي، ومشاهد من « أنواع » الحياة ذات تأثيرات طريفة من الضوء، واللباس، والاخراج•

واذا أردنا توسيع البحث ، في فن الرسم عهدئذ ، وجب الكلام على واقعية « كوربيه » • وعلى الرمزية كما تألقت في أعمال « جوستاف مورو » ، وعلى الاتجاه المعروف في انكلترا باسم « ما قبل الرافائيلية » مع « روسيتي » و « بيرن ـ جونس » و « واتس » • وهم خليقون بالدراسة في تاريخ مفصل للحركات الجمالية الأكثر اتساعاً في القرن التاسع عشر بعد الرومنطيقية • لكن للتيار الانطباعي ، من زاوية المسألة التي تشغلنا هنا ، أفضلية ملحوظة للأسباب الآتية :

١ ـ ان الانطباعية مـا تزال تحيا اليوم في بعض أشكال الفن المعاصر المنبثقة أصلا عن الانطباعية . ولكي لا نقع في فجاجة التبسيط ، فلنتحفظ من الاعتقاد بأن جميع الحركـات الطليعية تتساوق وتترابط كأنها نـوع مـن الاستمراد المطرد . وهذا ما لا نقول به . فالواقع أن ثمة بينها ، بالعكس نوعاً من العلاقة الدائرية التي تجعل حركة طليعية ما تصبح شيئاً فشيئاً شكلا فنياً مقبولا ، ثم تجعله شيئاً فشيئاً ذا هيبة ونفوذ ، الى أن يصير في النهاية شكلا شائخاً مبتذلا . وهكذا تكون ، من أقصى اليسار الذي غادرته تلك الحركة الطليعية لتنتقل الى أقصى اليمين ، قد انبثقت أشكال وظواهر فنية جديدة . كما أن التعاقب والترابط اللذين نلاحظهما في أعمال «مونيه» و «بيسارو» وفي أعمال « سورات » و « سينياك » و « كروس » من بعد ، لا يخطئان في المقابل ، فكرة التساوق والاستمرار المطرد .

٢ ـ ان الانطباعية ، ولا شك ، قد عكست الى حد بعيد ، الانقلاب العميق الذي أصاب الاحساس الجمالي العـام في عصرها .

٣ ـ لقد كانت ألانطباعية في زمنها مرتكز وضع

صراعي عنيف في مجمل « العقائد » الفنية التي شهدها القرن التاسع عشر .

لكن ، ما هي الانطباعية ؟

انها بالمعنى الضيق للكلمة ، وبالمعنى التاريخي الأوسع ، مدرسة في فن الرسم ، كان « كلود مونيه » (١٨٤٠ ــ ١٩٢٦) أحد أبرز ممثليها .

أما لفظة انطباعية (أو تأثرية كما يقال بالعربية أيضاً) فقد أطلقها النقد ، وبخاصة الناقد « لوروا » ، على كوكبة من الرسامين ، كان « مونيه » فارسها الأشهر ، واللفظة مأخوذة من عنوان لوحة رسمها « مونيه » عام ١٨٧٢ في مدينة « الهافر » ودعاها « انطباع » وهي كناية عن مشهد لشروق الشمس . وقد عرضت اللوحة سنة ١٨٧٤ في قاعة المصور « نادار » مع لوحات لحوالي عشرين فناناً . لكن ينبغي ، في علم الجمال، أن نحترز من اعطاء أسماء المدارس والاتجاهات الفنية مدلولات أبعد من كونها مجرد اشارات اصطلاحية ليس لها في الغالب سوى معان عرضية طارئة ، وقد يكون لها في الأصل أحياناً معنى يقصد به التصغير والاحتقار أكثر مما يقصد به التمديح والتعظيم .

واذا أردنا الاحتفاظ بمدلول كلمة انطباعية للذين

أبدعوا في خط « مونيه » يجب أن نذكر فقط « مونيه » و « بيسارو » و « سيسلي » ، و « رينوار » ، و « سيزان » ، كما يقول « ليونللو فانتوري » . ويضيف قائلا : « ان في أعمال هؤلاء الفنانين الخمسة خيطاً واحداً مشتركاً يعكس بين ١٨٧٠ و ١٨٨٠ ذائقة العصر ، المسماة بالذائقة الانطباعية ، أو التأثرية . لكن بعد ١٨٨٠ تلاشى وجود ذلك الخيط الرابط ، ولم يعد أحد منهم ، حتى « مونيه » نفسه ، فناناً بالمعنى الحقيقي للذوق الانطباعي .

غير أن الانطباعية بالمعنى الأوسع للكلمة هي تيار فني لا تقتصر حدوده على الرسامين الذين ذكرناهم ، بل تتسع لتشمل أيضاً « ادوار مانيه » و « ويستلر » و « بودان » ، (وقد كان هذا الأخير ذا أثر هام في نشأة هذا التيار) و « ديجا » و « جونكيد » و « بازيل » . كما يمكن تحديد بداية الانطباعية بالوقت الذي أقيم فيه معرض الفنانين المرفوضين عام ١٨٦٣ حيث عرض « ادوار مانيه » لوحته الشهيرة « فطور فوق العشب » . وقد نستطيع أن نرجع بداية الانطباعية الى الفترة التي كان « كورو » (١٨٧٥ ـ ١٧٩٦) في شيخوخته أمسى يرسم فيها كأحد الانطباعيين . ولربما أمكننا الذهاب الى ما قبل ذلك أيضاً . فالمعروف أن الرسام الانكليزي

« تيرنر » (١٧٧٥ ــ ١٨٥١) كان في أواخر حياته الفنية لا يرسم فقط بفورة شعورية نادرة ، بل بطريقة يلعب فيها بضبابيات تصويرية نكـاد لا نلمح من خلالها أشـكال الموضوعات التي اختارها ارادياً من موضوعات الايقونات التقليدية . (أنظـر لوحته : « مطر وضباب وسـرعة » ١٨٤٣) . ولا يسعنا أن نفهم كيف أن « راسكن » كان في الوقت معجباً بالرسـام « تيرنر » وخصماً للانطباعيين ، ما لم نأخذ بعين الاعتبار التشابه الموجود في فن هؤلاء . ولا يسعنا في العصر الحاضر أن نفهم الثورة العـارمة التي شنها بعض نقـاد القرن الماضي ضد هذا الشكل من الفن عندما ننظر اليوم الى انطباعية « مونيه » في لوحته التي تمثل شمس الهافر الشارقة وسط ضباب المدينة البحرية ، ومن خلال الانعكاسات الضوئية وبعض الزوارق ، وهو مشهد بسيط ، مفهوم ، ومفعم بالتناسق المضيء الحاسم ، أو عندما ننظر الى لوحة « الفطور فوق العشب » للرسـام « مانيه » وهي لوحة مليئة بضروب الايحاءات المعروفة في تقاليد الرسم !

ولعلنا من بعض الوجوه نستطيع القول بـأن ثمة انطباعية خالدة غير مقيدة بزمان أو مكان . بمعنى أن أي عمل في الرسم يجري بسرعة وهدفه تخليد ظاهرة هاربة ،

والى حد ما ذاتية ، ويولي المناخ العام (المادي أو المعنوي) للمشهد المرسوم اهتماماً أكبر من اهتمامه بالتحليل التفصيلي لبنيات الأشياء الموضوعية ، يمكن اعتباره فناً انطباعياً . وهكذا نستطيع القول ان بعض لوحات « فراغونـار » ، وبعض أعمال « غويا » في شبابه ، أو « كلود ليه لوران » تتضمن نزعة انطباعية .

على أن الجمالية الانطباعية لا تجد تعبيراً عنها في الرسم فقط . بل ان للموسيقى ، وللأدب ، وحتى للفلسفة روابط وصلات بالنزعة الانطباعية في الرسم . فالموسيقي « ده بوسي » ، المعجب بالرسام « ديجا » ، وبالرسـام « وستلر » ، و « تيرنر » ، قد قدم نفسه على أنه صاحب وحي من معدن الهامهم ذاته ، فضلا عن أنه رضي بأن يلحقه النقد بالحركة الفنية نفسها . ثم ان رغبته في أن يبـدع موسيقى متحررة من البنيات القوية والاصطلاحية الموروثة، وبحثه عن القيم المعبرة للمعطيات الحسية التي تسند اليها قواعد التحريم والمنع ، وأخيراً تلك « الضبابية الايقاعية العذبة » التي يتألف منها منـاخ آثاره ، كذلك رغبته في ايجاد صلة مباشرة بالواقع (ولطالما اتهم بتهوفن وبرليوز بأنهما أكثر تأثراً بما في الكتب منهما بما في الواقع) ، كل هذه الأمور تثبت لنا كم هو سهل في الحقيقة أن نقيم

وجوه التشابه والمقارنة بين آثاره الموسيقية وآثار الرسامين الانطباعيين ، وأن نطلق عليه عن معرفة وقناعة لقب الفنان الانطباعي ، بالمعنى الواسع للانطباعية التي تتخطى حدود صيغتها في فن الرسم . ومن هنا أيضاً أن كتّاباً كالأخوة « ده غونكور » ، أو مثل « جول ليه ميتر » قد أمكنت الاشارة اليهم كأدباء حاولوا طرح جمالية من النوع ذاته . والحقيقة أن المسألة بالنسبة الى « جول ليه ميتر » الذي وصف غالباً بأنه يمارس « نقداً انطباعياً » هي مسألة لا تعدو أن تكون من قبيل اللعب بالألفاظ اذا عنينا أن قوام نقده كان مجرد انطباعات . ولعل ما قلناه سابقاً عن تكوّن كلمة « انطباعية » يرينا كم يجب أن نحترز من الانسياق وراء مدلولات خاطئة يمكن أن توحي بها تلك الكلمة .

أخيراً ، تبدو كل محاولة لتقريب فلسفة « برغسون » من الانطباعية كأنها محاولة مبتذلة . لكنها بالتأكيد ليست مخطئة . والحق أن برغسون لم يصرّح قط بانتمائه الى التيار الانطباعي . الا أن بعضاً من أفكاره يمكن أن تساعد على اقامة الصلة بينهما :

١ — ان ما يدعو اليه برغسون من وجوب العودة الواعية العاقلة الى معطيات الحدس قد يساعد على الربط

بسهولة بين فلسفته وبين رغبة الانطباعية في التعبير الآني المباشر عن رؤيا الفنان •

٢ ـ ان رفض التسليم من قبل الادراك بحقائق الأشكال مقطّعة ومجزأة كأنها مفصولة بعضاً عن بعض في سياق المجرى المعقد والمتحرك للواقع ، أي هذا « التحرك » الذي تواكبه « السيولة » والذي يشهد عليه تفسيره تداخل حالات الوعي ، كل ذلك يتفق في الحقيقة مع ما دعت اليه الانطباعية في فن الرسم ، من اذابة البنيات الشكلية في مؤثرات الضوء واللون ، كما يتفق مع تلك اللمسة الحركية التي يتصف بها ، لا جميع الانطباعيين ، وانما بعض الأعلام البارزين منهم •

٣ ـ أخيراً ، وبصورة عامة ، انالانطباع الذي يخرج به المرء من فلسفة برغسون عن تحرر الفكر ، وملامسة الحياة والواقع ملامسة مباشرة ، والذي كان بالنسبة لكثيرين من معاصري برغسون الرسالة الكبرى لفلسفته ، يتفق تماماً مع الانطباع المشابه الذي استشعره أمام الفن الانطباعي أتباعه وأنصاره الأكثر تحمساً •

ان برغسون هو بالتأكيد فيلسوف الانطباعية بالمعنى نفسه الذي يمكن معه القول ان « شلنغ » هو فيلسوف

رومنطيقي .

ولعل ما يهمنا من الانطباعية ، خاصة من وجهة نظر دراستنا للحاجات الجمالية ، أنهـا حركة كرست نفسها للاكتشاف ، ولاقامة فن جديد ، قـادر على أن يقـدم مباشرة كفاية لبعض الحاجات الجمالية البسيطة ، المباشرة والكثيفة ، التي لم تعد تجد ما يشبعها في أشكال الرسم التقليدية ، وحتى في أشكال الرومنطيقية الحديثة العهـد ذاتها . ومن بين هذه الحاجات يجب أن نشير الى :

١ ـ تأثير الطبيعة، والهواء الطلق، وأشعة الشمس . فمع أن عدداً كبيراً من الرسامين قـد اهتموا منذ عصر النهضة بالتعبير عن تلك المؤثرات فانه يمكن القول بصورة عامة ان فن الرسم قد ظل كلياً حتى مجيء الانطباعية أسير أجواء الطبيعة الخاصة جداً . عنيت : المحترف . وهـذه اللفظة في مدلولها المادي تستدعي صورة المكان الذي يعمل فيه الرسام ، بنافذته الزجاجية المتجهة نحو الشمال لتجنب انعكاسات الأشعة الشمسية ، وبترتيبه بشكل يؤمن وجود ضوء ظلالي ملائم ومركز . الا أن اللفظة في مدلولها الأقل مادية تعني أيضاً العمل الدؤوب ، الواعي ، المنظم الذي يمارسه الفنان في اتمام ما سجله مسبقاً من خطوط ومراجع أولية أخذها حية في دفاتر رسمه وراح ينفذها ويكملها متى

شاء على هواه ، وفي ضوء من فكره الهادي ، وفي سورة شعورية أهدأ وأوضح . ولعل « بودلير » ، في صالونه عام ١٨٦٥ ، هو أول من رأى بوضوح حسنات الخطوط الأولية السريعة ، اذا ما قورنت بالعمل التقني البطيء ، والمفكر فيه طويلا . فضلا عن أن التخطيط الأولي المسبق يستجيب لدواعي عمل سريع في حالة الارتجال والبداهة .

اننا نواجه هنا مسألة تدخل الزمن في فن الرسم . وذلك يقتضينا دراسة مستفيضة خاصة . حسبنا الاشارة فقط الى أن بعض لوحات « مونيه » (أشجار الحور مثلا، أو الحوريات ») تنهض دليلا ساطعاً على حدة مسائل الزمن واللحظة في أعمال المدرسة الانطباعية .

٢ ــ ان جميع المسائل التقنية مرتبطة ، في التأكيد ، بقضايا الطبيعة ، والهواء الطلق ، وأشعة الشمس ، والمحترف . وهي مسائل لم يكتشفها الفنانون الانطباعيون . واذا كانت لوحة « كلود مونيه » نساء في الحديقة (١٨٦٧) هي ، كما نرجح ، أول لوحة تم رسمها بصورة جازمة في الهواء الطلق ، فان « تيودور روسو » و « دوبينيي » و « ديبري » و « دياز » و « ترويون » و « روزا بونير » و « كوربيه » بالطبع ، قد سعوا قبل الانطباعية ، أو

باستقلال عنها ، الى الصراع مع مؤثرات الهواء الطلق ، وسعوا الى حيث يوجد هذا الهواء الطلق في « باربيزون » أو في « هونفلور » • لكن المعركة في الواقع كانت قبل التقنية الانطباعية معركة ضد المستحيل • فبعض تأثيرات الضوء الكامل لا يمكن ايجـاد معادل لهـا فوق قماش اللوحة • انما يمكن فقط الايحاء بها والتعبير عنها على حساب بعض التضحيات • وهكذا مثلا أدى البحث عن تأثير الهواء الطلق الى تجنب اثبات كامل شكل الموضوع، كما أدى الى الكف عن ملاحقة أنصاف اللونيات ، والى الامتنـاع عن استعمـال التناقض الدقيق بـين الأضواء والظلال ، وقد كان هـذا الاستعمال مـا يزال قانوناً من قوانين الرومنطيقية • وانه لمن المثير حقاً أن نعرف كم كان مستحيلا على الفنانين أن يتجاسروا ويستعملوا مباشرة ، وجنباً الى جنب ، لونين فاتحين مختلفين بعضاً عن بعض ، أو أن يستعملوا ، عند الحاجة ، الألوان كما تخرج من الأنبوبة • يكفي أن نقارن بين لوحة « مونيه » مقهى قرب الهـافر (١٨٦٦) ، وبين لوحته موطن الضفادع (١٨٦٩) لندرك أية مجهودات قام بها فنان متحرر من التقاليد لكي يجرؤ على استخدام تأثيرات ضوئية فاتحة ومشعة كتلك التي سحرت مباشرة نظره في مقابل البحر •

٣ ــ المعروف أن معالجة اللـون الأبيض بلمسات صغيرة متعددة الألوان كانت احدى الوسائل الشهيرة التي لجأ اليها الانطباعيون لحل مشكلات اللون والضوء • لكن فيما يتعلق بمنـاخ الألوان الانطبـاعية يجب التأكيد على أهمية استعمال الأبيض والأسود كلونين حقيقيين • ولعل بعض الانطباعيين قد تلقوا دروساً من الفن الياباني في هذا الصدد ، وان يكن تأثير الفن الياباني في هذا المجال ظل محصوراً ضمن حدود ضيقة •

٤ ــ يجب ألا نعتقد بـأن الطبيعة بالمعنى الحصري للكلمـة كانت وحـدها فقط « الحقيقة » التي سعت الانطباعية الى القبض عليها • وهنا أيضاً يأتي بودلـير ، الذي عرف وأحب الانطباعيين الأوائل من غير أن يستخدم لفظة الانطباعية أبداً ، ليكشف لنا أحد الأغراض المهمة لذلك التجديد في الاحساس الجمالي : عندما حيّا ما دعاه ، منذ صالونه عام ١٨٤٦ ، « بطولة الحياة الحديثة » • ثم ان احدى رغبات الانطباعية كانت أيضاً في معالجة موضوعات الحياة الحديثة التي لم تكن قد اكتسبت بعد حق المواطنة في عالم الأشكال التصويرية وفن الرسم • ولقد أشرت قبلا الى أن « تيرنر » كان رائداً في هذا الباب اذ رسم سفناً بخارية : وقاطرات • ثـم ان لوحة « بيسارو » المحطة

(١٨٧١) ، ولوحة « كلود مونيه » محطة سان لازار (١٨٧٦) ، ومحطة الرسام « بيسارو » (١٨٧١) ، وأخيراً مشاهد الضواحي للرسام « رافايلي » تنهض جميعها دليلا ساطعاً على سير الانطباعية في هذا الاتجاه • لكن يحسن بنا التنويه بأن الانطباعية عموماً (على نقيض الواقعية) لم تعرف قط اهتمامات اجتماعية • وليس ذلك لأن بعضاً من رسامي هذه المدرسة ينتمي الى طبقة البرجوازيين الكبار (وهذه ظاهرة اجتماعية جديدة) • وانما لأن رغبتهم في ملامسة واقع حسي ، مأخوذ في مظهره العابر ، وفي الحلاوة التي يمكن أن يمنحها للنظر ، قد حولتهم عن أي ميل الى تعميق محتوى ما يرغبون في ملامسته تعميقاً فكرياً • والواقع أن كثيراً من الرومنطيقيين أرادوا أن يكونوا مفكرين • في حين أن كثيرين من الانطباعيين كانوا بالعكس ينتمون الى مدرسة اللون ومظاهره الحسية الملموسة ، ويصرون على أن انعكاس الشيء في الرسم هو حقيقة لا تقل عن حقيقة الشيء المعكوس نفسه •

ان نضارة النظرة ، والاتصال الآني بالأشياء وان سطحياً أحياناً ، يدفعاننا الى القول بأن الانطباعية أعادت تعليم الناس كيف ينظرون الى الأشياء من جديد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر •

وكما أضافت الانطباعية تعاليم جديدة ، فانها من جهة أخرى عملت على ترك تعاليم كثيرة . فالاحساس الجمالي للانطباعية قد تحلل من أي نوع من أنواع الطموح التي ألهبت فن الرسم الرومنطيقي . كذلك تخلت عن مهمة اعادة بناء الماضي ، وعن تلك التآليف المجازية الكبيرة التي كرس لها « ده لاكروا » قسماً عظيماً من مجهوده الفكري ، وأصبح يقال : « المجاز هو وحش الانطباعيين الأسود » ، كما تخلت الانطباعية عن التخيلات الرمزية ، وأصبح يقال : « الانطباعية انما تثير الاحساس عوضاً عن اثارة المخيلة » . ذلكم هو ثمن تلك النزعة الميتافيزيقية التي تجسدت بالملامسة الحيوية المطلقة للمعطيات الحسية في واقعها المباشر وحضورها الآني .

ولعلنا نخطيء في تقدير الأبعاد الحقيقية للانطباعية اذا نحن شددنا كثيراً على ما حدث فعلا من بوادر تهديمية في الجمالية الانطباعية . وذلك لأننا في قلب تلك البوادر التهديمية ، للحقيقة الواقعية في ظاهرها ، نشهد ولادة الحاجة الى اعادة بناء الواقع ، تلك الحاجة التي دفعت واحداً مثل « سيزان » الى تأسيس حركة بنائية سيكون لها النصر في المستقبل اذ هو يعتقد أنه يسهم في تدعيم الانطباعية . كما كان للدعوة التي أطلقتها الانطباعية من

أجل السعي وراء نقـاء عملية الرسم نتائج خصبة جـداً فيما بعـد .

١٣ الحاجة الجمالية في العصر الحاضر

سأعالج هـذا الموضوع في حديثين : الأول يتعلـق بالاحساس الجمالي لزماننا الحاضر كما يعبّر عن نفسه في الأعمال الفنية • والثاني اذ هو يستمر في رسم خصـائص الاحساس الجمالي في أشكاله الأكثر عمومية ، يتركّز على دراسة الحاجة الجمالية كما نجدها في الوقت الحاضر مكفيّة عن طريق معطيات اخرى غير الآثار الفنية •

اذا أخذنا الفن أداة للحكم على الحاجـات الجمالية لوقتنا الحاضر نجدها قد اصيبت بتغييرات جذرية منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى اليوم • فالزائر الذي يتجوّل في أرجاء متحف للفن الحديث ، لو انتقل من قاعة تضم لوحات انطباعية ، الى قاعة اخرى تضم لوحـات حديثة من الفن التجريدي ، أو التجسيمي ، لأجتـاحه ولا ريب ، شعور بالانتقال من عالم الى عالم آخر ، واحساس بالغربة عميق•

ولنقابل المسألة هنا بكل حدّتها ، فلا نتردد بالقول ان

هذا الزائر نفسه ، اذ هو ينتقل رأساً من مواجهة فن القرن التاسع عشر ، الى مواجهة فن القرن العشرين ، قد تسول له نفسه أن يتحدث عن خط انحداري ومسيرة تقهقرية في الفن .

انني لا أطرح بعد أي سؤال عن معرفتنا الى أي مدى يستجيب هذا الفن الحديث للحاجات الجمالية التي يستشعرها الناس في هذا العصر . أو عما اذا كان بالعكس يستند الى جهله لتلك الحاجات . واذا نحن أقصينا عنا مؤقتاً جميع الأسئلة التي من هذا النوع ، واعتبرنا الفن مستقلا بحد ذاته ، وجب علينا الاقرار بأن في أساس الوضع الفني للعصر الحاضر رفضاً عنيفاً كاسحاً لمجموعة من القيم فرضت نفسها تدريجياً مع الزمن ، وأصبحت منذ وقت طويل لا تحتمل أي جدل أو نقاش . لقد كان هناك نوع من تراكم الاكتشافات المستمرة منذ «فيدياس»، ومن «فيدياس» الى «ميكالنج»، ومن «رافايل» الى « ده لاكروا » ، ومن « ده لاكروا » الى « مانيه » فالى « مونيه » أو « رينوار » . لكننا لا نلبث أن نمر هنا الى أعمال « موندريان » و « زاوكين » و « بيكاسو » ، أو الى آثار « برنار بوفيه » . ويبدو أن الأمور بين هذين الرعيلين قد عادت الى الانطلاق من نقطة الصفر . وقد يتهيأ لنا أن المكتسبات البطيئة ، الجاهدة ،

والثمينة التي جاءتنا من الماضي تقابل اليوم بالانكار ، والاهانة ، ويستعاض عنها بالتوحّش والغباء والقبح ، وبالفقر في طريق التفكير ، وبنوع من البؤسوية ، وبطريقة في الرسم صبيانية حيناً ، ولا معنى لها حيناً آخر . أي بالاختصار يستعاض عنها بنوع من الأمية التي تضرب عرض الحائط بكل ما كان الرسام القديم يبذل في سبيل تعلّمه سبعاً أو عشراً من السنين، أو بكل ما كان الرسام في القرن التاسع عشر ينفق من أجل اكتسابه أربعاً أو خمس سنوات. عنيت : المنظور ، وعلم التشريح ، وظلالية الضوء ، وغير ذلك مما قضي عليه اليوم تماماً أو يكاد .

ولعلنا نستشعر الشيء نفسه اذاما واجهنا فن الموسيقى. فمنذ العصور الوسيطة حتى عصر « باخ » حدثت اكتشافات مطردة في عالم الأنغام ، وتهندست فيه بنيات علمية قابلة لأن تعبّر بنبل عن جميع المشاعر الانسانية ، وظهرت الى عالم الوجود آثار رائعة وغنية كأعمال « باخ » وسمفونيات « هايدن » و « بتهوفن » و « برامز » وأوبيريتات « وغنر » . واذا بعصرنا الحديث يطالعنا بانقطاع عن ذلك المجرى ، لا تخفى خصائصه السلبية على أحد تحت شعار اللاايقاعية وغيرها من النزعات المتحررة من قواعد النغم وتقاليد الايقاع . ولا شك في أن من يراقب هذا التبديل

المفاجيء سيجد نفسه مدفوعاً الى القول بأن ما يسمعه ويشاهده ليس الا رجعة الى حالة من البدائية والتوحش!

ولست أجدني مضطراً الى أن أضيف بأن من يراقب حالة الشعر قد تخالجه خواطر مشابهة • لأنه سيجد هنا أيضاً ارادة مماثلة تقطع كل صلة بالتراث من حيث النظام الكلاسيكي للأبيات الشعرية ؛ ومن حيث الوضوح ، بل من حيث قواعد الصرف والنحو وأصول التنقيط • وهكذا القول أيضاً في مجال الهندسة المعمارية والبناء ، بالرغم من بعض ما نلمحه من ظواهر التقدم التقني عندما يطالعنا فن العمارة الحديث بمكعبات ضخمة لا أثر فيها للتأليف والتزيين سوى تلاصق عناصر مصنوعة سلفاً يتوافر لها أحياناً ، وقد لا يتوافر ، شيء من الخفة والمهارة •

هنا لا بد للمراقب من أن يطرح على نفسه هذا التساؤل: ترى أي نفع يبقى لذلك الكشف الدائب الصبور عن الوسائل التي تعبّر عن الأشكال الأكثر تناسقاً للجسم البشري ، والتي حققها « بوليكليت » و « فيدياس » مثلا ؟ وأية جدوى لما قام به « ليونار ده فنشي » من اكتشاف جميع تلك البراعات في استعمال الظلال الضوئية ، وجميع تلك الأعماق النفسية التي تتكشف عنها ؟ وأية منفعة ترجى

من دهشة القرن التاسع عشر واعجابه وتأمله لجمال العالم تحت أبهى مؤثرات اللون والضوء ؟ ولماذا بنى البناة كاتدرائية « ريمس » وقبّة « الأنفاليد » ؟ ألكي ينتهي بنا المطاف الى هذا النوع من الفنون ؟.

لقد حرصنا على أن نعطي لدعوى الاتهام والشكوى كل قوّتها . وليس ينبغي أن نلطّف من عنف تلك القوة . لأنه لم يحدث في تاريخ البشرية، وفي تاريخ الفن، أن لاحظنا أزمة على مثل هذا العمق ، ولا رفضاً في مثل هذا الشمول للقيم الموروثة عن الماضي ، ولا تصميماً كمثل هذا التصميم على العودة الى الابتداء من لا شيء ، كأنما المسألة هنا لا تعدو أن تكون حادثاً مستقلا بذاته ، وعفوياً ، وليست نتيجة تفجّرات خارجية، ومؤثرات تهديمية عنيفة ، واجتياح بربريّ . وانه بالفعل لحادث عفوي . لأنه مهما تكن نتائج بعض الحروب سيئة ، ومهما تكن التغييرات الاقتصادية والسياسية عميقة ، فان من المستحيل أن نرى فيها أسباباً مباشرة لتطوّر بات منذ ١٩١٢ يتصف بخصائص واضحة جداً في معرض « المستقلين » في باريس ، أو في آثار « برينو توت » المعمارية ، ثم استمر منذئذ يتطوّر بطريقة مستقلة تماماً ، دون أية مفاجآت، وبطريقة لم يكن للأحداث السياسية ، والاجتماعية ، أو العسكرية ، المأسوية التي

تعاقبت خلال هذه المـــدة ، أن تعجّل مسيرته ، بل عملت بالعكس على ايقافه حيث هو بصورة مؤقتة •

والواقع أن قسمـــاً كبيراً من الناس في الوقت الراهن يتنصلون من مثل هذا التطوّر • ولطالما سمعنا عديدين ، وعلى مستوى عـــال جداً من الثقافة ، يتحدثون في هـــذا الموضوع عن هوس جنوني عام، أو عن عملية خداع واسع النطاق •

الحقيقة أننا لا نرضى بهذا التعليل ، ونحن نرفضـــه جملة وتفصيلا •

أما فيما يختص بمسألة الخداع ، فانه لممّا يدهشنـــا ويؤلمنا أن نضطر في كثير من الأحيان الى الدفاع عن فنانين كبار ، شرفاء ومخلصين ، ضد هذه التهمة المنكرة • ولكي نسمي الأشياء بأسمائها نقول ان « بيكاسو » نفسه طالمـــا أجاب بالايجاب على أسئلة تتضمن تعليل أشكال فنه بالخداع والتضليل !

وأما فكرة الهوس ، أو الجنون الجماعي وما الى ذلك، فانها فكرةٌ صبيانية سخيفة • على أنه يمكن بالطبع التحدث دائماً في مجالات الفن عامة عمّا نسميه تهوّساً ، وجنونـــاً جماعياً • لكنّ تطوراً عميقاً وعالمياً لأشكال الفن ، كالذي

نشهده في الوقت الراهن ، لا يمكن أن يسمح لأحد أن يتصوّر أنه ما يزال بوسعه أن يرسم لوحات على طريقة « بوتّار » ، أو مشاهد على طريقة «شوكارن ـ مورو» من غير أن تجتاحه موجات السخرية والهزء من كل مكان . ان تطوّراً في مثل هـذا العمق ، وفي مثل ضروراته الحتمية ، كما سنرى ، قد يكون تسبّب في الفن بحالات أزمـة أو مرض . كما قد يكون الكلام على أزمة في الفن، في النصف الاول من القرن العشرين ، كلاماً يستند الى مبررات شرعية من بعض الوجوه . وفي مقدورنا أن نتساءل أيضاً ، مثلما أسلفنا آنفاً ، عمّا اذا كان هـذا الانقلاب العميق في الفن هو استجابة لتبدّل الحاجـات الجمالية لجمهور بكلّيته ، وللبشرية في مجموعها اليوم ، أو أنه فقط مجرد استجـابة لحاجات هذه النخبة أو تلك ، أم أنه يعكس في الأقل حاجة شرائح محدّدة من وجهة نظر اجتماعية ؟ ومهما تكن الحال فان هذا الانقلاب هو واقع لا شك فيه . وليس رفض بعض قيم الماضي ،والعودة الى الانطلاق من نقطة الصفر ، والجهد من أجل تأسيس أشكال فنية لا علاقة لها ظاهرة بتقـاليد الماضي ، سوى أشيـاء حدثت بالفعـل . وقبل أن نسمح لأنفسنا باطلاق أحكام تقييمية حول هذا الموضوع نرى لزاماً علينا طرح السؤال : كيف حدث ما حدث ؟

ثمة شيء أكيد هو أن هذا الانقلاب الكبير يستجيب لحركة ضرورية ، عميقة ، لا مفرّ منها . وهذه الحركة ، يجب القول، ولدت داخل الفن . ولسنا نستطيع الجزم بأنها ولدت من متطلبات الجمهور. وكلمة جمهور تعني هنا قسماً من الناس في كل بلد ، وبالأخص عندنا في فرنسا ، هو القسم المحدود الذي يتعاطى أشياء الفن، فيرتاد المعارض، وصالات الموسيقى ، ويقرأ مقالات النقد ، ويؤثر ، بشكل أو بآخر، في أعمال الفنانين وآرائهم . ان هذا الجمهور لم يستطع بسهولة تتبّع مجرى التطور الفني . ولقد عبّر ، وما يزال يعبر عن ثورته على الوضع الراهن للانتاج الفني .

من هنا ، يجب الاقرار بصورة موضوعية ، أن تطوّر الفن في المرحلة التأسيسية للفن الراهن قد حدث في اطار مغلق . وهذا ما يفسر الى حد ما استفحال الأزمة .

وهناك عامل آخر ، مزامن للعال الأول ، وذو أهمية بالغة الحد، هو مشاركة الناس مشاركة متعاظمة في المعطيات الثقافية ، لا سيما الثقافة الفنية ، بفضل الانتشار الهائل لوسائل الاعلام (اصدار نسخ رسم ملوّنة ـ تلفزيون ـ راديو ـ أسطوانات ..) التي تسمح في الوقت الحاضر لفريق متعاظم من سكان جميع البلدان بأن ينفذوا الى معرفة

الفن بعد أن كان النفاذ اليها حكراً على عدد ضئيل جداً .

ولعل هذا ما يفسر بعض التفسير ما كان قائماً من طلاق بين الأشكال الأكثر تقدماً للفن وبين ما يشبع الحاجات الجمالية لمجموع السكان . وهذا ما يفسر ويبرّر الى حد ما تلك الهوّة الشاسعة بين الفن الجديد والفن التقليدي . كما يجب القول بأن الفن القديم ، التقليديّ ، ما يزال يحتفظ بحضور واسع النطاق ، وأوسع من أي وقت مضى .

ففي الموسيقى مثلا ، نجد أن سمفونيات « بيتهوفن » تنفّذ في الوقت الحاضر أكثر بكثير مما كانت عليه ، ليس فقط في زمن « بتهوفن » ، بل في نهاية القرن التاسع عشر . كما أن بعض أعمال « موزارت » معروفة لدى الجميع ، حتى في المناطق البدائية . وثمة واقع هو أننا قد نلقى ، في بلدة صغيرة في الريف ، أو في قرية من القرى ، من يحدثنا بلهجة الواثق عن بعض روائع الآثار التي يتقن معرفتها ، لأنه يقتني نسخها ، وطالما أصغى اليها عنده في منزله .

واننا لنلاحظ الظاهرة ذاتها بالنسبة للفنون التشكيلية أيضاً ، لا سيما فن الرسم . فهناك كتب جد جميلة لتواريخ الفن المزودة بالرسوم . وهناك مجموعات لنسخ الروائع الموجودة في متاحف جميع البلدان . وفي مستطاع فتيان

المقاطعات والأوطان النائية أن يألفوا مشاهدة أروع آثار الفن من غير أن يغادروا مدنهم ، وبأثمان غير مرهقة .

ويجب أن نأخذ بعين الاعتبار واقعاً مهماً آخر يتمثل في سعة انتشار حركة السياحة بالسيارات بين أوسع الفئات الاجتماعية . مما جعل الخبّاز في حيّنا يعرف فلورنسا والبندقية ، ويلمّ بروائع الآثار الماماً يكاد يقارب ما كان يعرفه « هيغل » حينما كتب بحوثه الجمالية ، وأكثر بكثير من معرفة « كنت » عندما كتب « نقد الأحكام » .

في اطار هذه الظروف يجب القول ان الفن المعاصر لا يحل ، بأي شكل من الأشكال ، محل الفن الموروث عن الماضي . بل انه مواز له ولصيق به .

ورب قائل يقول: لكن يجب الاختيار! فاننا لا نستطيع أن نحب « تيتيان » و « بيكاسو » في وقت معاً ! على هذا أجيب : ليس ثمة مانع يحول دون أن نحب هذا ، وذاك . وانه لنوع من البلادة أن نرغب في تجاهل « بيكاسو » لأننا نحب « تيتيان » ، أو أن نرفض معرفة « تيتيان » لأننا نقدّر « بيكاسو » !

اننا متى أدركنا كل هذا جيداً ، أصبح ميسوراً علينا أن نفهم تطوّر الفن المعاصر . بمعنى أنه يجب أن نعرفه

أن هذه الحركة التأسيسية الواسعة قد سعت في الوقت نفسه ، في الممكن وفي الماضي ، وفي التراث التقليدي ذاته ، الى البحث عن امكانات فنية لم تستثمر بعد ؛ أو أنها لم تستثمر بما فيه الكفاية .

ولعلنا نتوصل الى أن نعرف بعمق حالة فنان ما ، أو حالة هاو من هواة الفن الحديث ان نحن تمثلناه يقول في نفسه هذه الكلمات : « سئمت جميع تلك الرسوم ، ومللت وجوه تلك اللوحات حيث يجتهد الفنان ليحقّق نوعاً من التماثل المبتذل ، السخيف، اذ هو يحاول، بحسب الأصول، أن يضع انعكاساً من الضوء فوق الخد الأيسر ، وظلاً مضيئاً دقيق التكوين فوق الخد الأيمن ، وفاصلة صغيرة من الأبيض فوق لون البؤبؤ الأسود من أجل بعث الحياة في النظرة . ولا أقول بالطبع ان هذا لخليق بالازدراء . لكن « كاتتان ده لاتور » والسيد «انغر» ألم يرسما ذلك كفاية؟ أفليس ثمة سبيل الى خلق أشكال للوجه البشري من أشياء اخرى أكثر ادهاشاً ، وأكثر الغازاً ، وأكثر غناء وطرافة ؟! أنظروا مثلا الى هذا القناع الزنجي ، ما أعظم اسلوبيته ، وما أعجب موسيقى ألوانه ! » وما ان ينتهي هذا الحوار الذاتي حتى ينبري الفنان الى الرسم ، ويتأمل الهاوي بلذة وشغف « راقصة أفينيون الشهيرة » . وقد تتصور الحوار

الذاتي على هذا الشكل أيضاً : « بأية سذاجة ، وبأي اجتهاد ، أكبّ كثير من الناس الطيبين الذين يمارسون فن الرسم ، على وضع طاولة أو كرسيّ في منظور اللوحة ! لكن انظروا الى الاستاذ « ده فليمال » فلكم يبدو أن الطاولة والكرسي اللذين وضعا في منظور خاطيء في لوحته « البشاره » يحدثان في الاطارالعام للوحة نغماً جميلا من موسيقى الخطوط ، ويسموان بالمشهد الذي يرى اليه من وجهة نظر ملائكية ، في حين أن عينيّ الملاك ليستا كعيوننا نحن البشر . ترى ألا نستطيع أن نحاول ، بالطريقة ذاتها ، تطبيق ذلك السمو الذي يشيع في الكون ، وذلك السموّ في نوعية الرؤيا المتحررة من حدود العمل في غرفة الرسم المضيئة ؟! » وهكذا يطلع علينا ، نتيجة لهذا الحوار الذاتي، رسم « فيليب ده سوبو » بريشة الفنان « ده لوني » .

من هنا نرى أن ليس ثمة شيء من رغبة الادانة ، أو التجاهل والنقض لجميع القيم التراثية المكتسبة ، بل جلّ ما في الأمر رغبة في السعي الى الكشف والافادة حيث لم يعد بالامكان اكتشاف المنابع الكبيرة واستغلالها ، وذلك عن طريق التجاوز المؤقت لمقتضيات جمالية تقليدية ، وتواضعيّة أكثر مما ينبغي .

لعلّ من اليسير ، ضمن هذه الظروف ، أن نعمد الى

تعداد العوامل الرئيسية التي تضافرت على التأثير في مجرى التطور الفنيّ المعاصر ، والتي تؤكد على حتميته وانعدام القدرة على تجنّبه .

فما هي الآن هذه العوامل ؟

١ ـ الميل الجارف الى التجديد .

انه أحد العوامل الثابتة في التطوّر الفنيّ . الا أن ما تجدر الاشارة اليه هنا هو أن رياح التغيير والثورة كانت في بعض الفترات أقوى منها في ما عداها : خلال السنين المنصرمة من هذا القرن . ولعلّ ما يجدر بي قوله في هذا المقام ان « دادائية » تريستان تزارا (١٩١٨) لم يكن لها سوى تأثير ضئيل في فن الرسم . في حين أن تأثيرها البالغ قد ظهر بقوة في تطوّر الحركة المسرحية .

٢ ـ النسبية الفضائية .

قد يكون من النافل هنا التركيز كلياً على تطوّر علم الهندسة غير الاقليدية ، والنسبية الاينشتينية . حسبنا التنويه فقط بأن الرسامين ، وجمهورهم المشارك ، قد أصبحوا تدريجياً غير مبالين بالفضاء البلاستيكي الذي تميز به الفن منذ القرن السادس عشر حتى القرن التاسع عشر .

والفضاء البلاستيكي ، باعتبار أنه قاعدة المدى الفضائي لفن الرسم ، يفرض الخضوع لعدد من قواعد التأليف مبتذلة جداً وضيقة جداً . كما انه يفرض بطريقة متماثلة بعضاً من التدابير التدرجيّة والترتيبات المحدودة في معالجة الضوء ، وعدداً من عوامل التأثير في المنظور الفضائي للوحة ، وفي مرتكزات التركيب العام ، وغيرها من أصوليات تراثية عديدة . ومتى أدركنا ما تنطوي عليه جميع هذه الأمور من تواضعية ورتابة ، أدركنا أن من الطبيعي جداً أن يحاول الفنان العصري تجاوز موجبات الموضوع ، والمنظور وسواهما ، وأنه لا سبيل معها الى الحصول على ابداعات جمالية شديدة العذوبة والطرافة . ولقد مهّدت الانطباعية الطريق الى مثل هذا التجاوز عندما راحت تنتقد بعمق المدى الفضائي لأعمال الرسم لفترة ما بعد الرافائيلية ، وعندما أكدت على أن الخروج من بين جدران المحترف ، والهروب من القواعد الضوئية المفروضة فيه ، يتيح للفنان امكان العثور على معطيات حسيّة وطبيعية لا تدخل مطلقاً في حيّز ذلك المدى ، وفي موجباته المبتذلة .

٣ ــ التعبيرية والسريالية .

انهما اسمان من تلك الأسماء المنتهية بالـ « ياء »

والـ « تاء » اللذين يستعملان للدلالة على حركات فنيّة ، ومدارس، ذات قوام تاريخي. لكنّ لهذه المصطلحات، بغض النظر عن معناها التاريخي البحت ، دلالة جمالية عامة يحسن بنا الاشارة اليها هنا . ولعلّ مفتاح السر الى مختلف تلك المدارس والمذاهب ، الانطلاق من فكرة أن هناك عالماً ذاتياً ليس أقل واقعية ، ولا أقل حقيقة ، من العالم الذي يعتبره الحسّ المشترك عالمـاً موضوعياً وواقعياً . ولعلنـا نعبّر بصورة أكثر دقـة عن النفس البشرية اذ نحن عبّرنا عن الانعكاسات الداخلية للقلق ، والفرح ، والرجاء واليأس ، وان نحن انطلقنـا أصلا مما ينصهر في حياتنـا الداخلية من أحلام وكوابيس ، ومن معطيـات الأحاسيس ، ومؤثرات الحياة الجارية عموماً . وهي نظرة أكثر ضيقاً ، وجموداً ، وشكلية هندسية ، مما هي ، في الحقيقة ، النظرة الواقعية والموضوعية الى الأشياء ، كما تخبرنا عنها أبسط معلومات علم النفس .

وهكذا يبدو طبيعياً جداً أن نرى فنـاناً مثل « بول كلي » يستوحي للوحاته بعضاً من مناخات النفس الطفولية وبعضاً من رسوم الأطفال . وأن نرى رسّاماً مثل «شاغال» يستعمل في اللوحة الواحدة صوراً ذهنية في مقابل صور مادية . أو واحداً مثل « لابيك » يضع في اللوحة نفسهـا

واجهة البناء التي نشاهدها ، وسائر الأجزاء الاخرى التي نعرف أنها وراءها ، والتي تدخل فعليـاً في البنية العقليـة لادراكنا . هذا وان التأليفات التي تشتمل على تغيير في العلاقات الفضائية التقليدية ، وعلى مؤثرات للبعد أكبر بكثير من مؤثرات القرب ، وعلى تشوّش الرسوم كما في الفن البدائي ، تصبح جميعها طبيعية تماماً . وهكذا القول في استعمال اللون من قبل « ادفار مونخ » مثلا ، لا لنقل اللونيات الايجابية ذات الدلالة على الأشيـاء ، بل لخلق الشعور باليأس، كما في لوحة الصراخ، أو الشعور بالحزن القائم ، كما في لوحة « الزوجين » .

٤ ــ البنائية ، التكعيبية ، الصفائية .

نعرف أن « سيزان » كان يدعي تأييـد الانطباعية وتدعيمها ، في حين أنه في الحقيقة ، كان يؤسس شيئاً جديداً كلياً. فبعد ذلك النوع من صهر الانطباعية للأشكال، برزت نزعة تجسّد الحنين الى بنية الأشياء ــ وهي نزعة على صلة مثيرة ببعض تطورات الفلسفة ــ جرى التعبير عنها في الفن، ليس في صورة العودة الى الأشكال التقليدية والمرسومة في الآثار الكلاسيكية ، بل عن سبيل الترويج لأشكال التأليف التخطيطية، وعن طريق المحاور الديناميكية لخطوط اللوحة،

وعن طريق كل ما يتكوّن منه الشكل اللاتجسيمي ، أي « شكل الدرجة الاولى » في مقابل الشكل التجسيمي، أو « شكل الدرجة الثانية » . فهناك فنانون ، بالرغم من اختلافهم في الخصوصيات الفنية ، مثل « لافريناي » و « ليجيه » و « لوت » و « براك » و « ماركوسي » و «جلايز» و « متزنجر » قد أعلنوا عن رغبة واحدة في اعطاء أهمية خاصة للخطوط والألوان ، بمعزل عن وظيفتها التمثيلية ، واعتبروا أن لها دوراً أوّلياً في القيمة الجمالية للأثر الفنيّ . ولا يسعنا هنا الاستغناء عن ايراد قول أصبح مبتذلا جداً ، الا أنه لا غنى عنه ، أطلقه حول هذا الموضوع « موريس دنيس » وعبَّر فيه عن هذه الناحية من فن الرسم: « يجب أن تتذكر أن لوحة ما ، قبل أن تكون ممثلة لجواد حربيّ ، ولأمرأة عارية ، أو لأي موضوع آخر ، انما هي في جوهرها ، مساحة مسطّحة مغطاة بألوان مجموعة على نسق معين » . انه لمن المدهش ، في الحقيقة ، أن نضطر الى انتظار نظريات «موريس دنيس» حتى يقال مثل هذا القول الحق . ولقد كان «جيوتو» يعرف ذلك جيداً كما يعرفه تماماً ولا شك «روبنز» و « ده لاكروا » . على أن الحدث الجديد بالنسبة الى العصر الذي يهمنا الآن ، هو أن الفنانين قد أعلنوه بأعلى أصواتهم بدلا من أن يهمسوا به همساً في

لوحاتهم . واننا لنواجه الشيء نفسه بالنسبة الى استعمال الألوان. فأعلام المدرسة الفاقعية أو الوحشية مثل «ماتيس» و «رووَلت» و « بونار » و « سيجونزاك » و « بيكاسو » قد استعملوا اللون الصافي ، أي كما يخرج من أنبوبته ، لطلي مساحات مسطّحة ، بشكل لا يثير استغراب أحد من أولئك الذين يعجبون مثلا بزجاجيات النوافذ الكنسية . والواقع أن « روولت » تلقى تكوّنه أولا في تقنية زجاج النوافذ الكنسية .

٥ ــ التجريدية

ان ما تقدم من كلام يقودنا مباشرة الى النزعة التجريدية . والمعروف أن الجمهور المعاصر يعلن حول هذه النزعة أعنف ثوراته ، ولا ينفك يردد : « هذا لا يمثل شيئاً على الاطلاق ! مع أن فن الرسم لم يوجد الا ليمثل شيئاً ما ! » وكثيراً ما يقول : « يكفي أن نقذف كيفما اتفق بمجموعة من الألوان على قطعة من القماش ، ونعنونها على هوانا « امرأة عارية تقرأ » أو « أمل » أو « البشارة » لنبدع مثل هذا الفن ! »

في الحقيقة أن الفن التجريدي قد وجد في كل زمان .

الا أنه لم يترك لنا ، على مدى طويل ، آثاراً كبيرة خالية من أيّ أثر للتجسيم الا في الأعمال الزخرفية . كذلك وجد التجريد بشكل ضمنيّ في الرسوم الأكثر كلاسيكية . وما أوردناه في الفقرة السابقة (رقم ٤) كاف للتدليل على صحة هذا الكلام . والواقع أننا ، في الرسم ، نمرّ تصاعدياً ، وعلى درجات ، من التجسيم الى التجريد . فكل لوحة ، أية كانت ، تلعب فيها الريشة على مستويين أو درجتين من الأشكال . فهناك « شكل الدرجة الثانية » أي شكل الموضوع المرسوم ، شكل الوجه البشري مثلا ، أو شكل شجرة ، أو زهرة ، وهو باعتباره شكلا مستعاراً من العالم الخارجي، فانه بطريقة أو بأخرى، يفرض قانونه على اللوحة، ويحدّد توزيع الخطوط والألوان . لكنّ هناك « شكل الدرجة الأولى » ، أي تجمّعات الألوان في أجزاء اللوحة ، أو زخارف الخطوط وحدود الأجسام وغيرها ، التي في ترتيبها ، وتوزيعها على هذا الشكل أو ذاك من التوفيق والتناسق والحيوية ، تلعب دوراً هاماً في القيمة الفنية للوحة، وتضفي عليها نوعاً من الموسيقى الداخلية التي يحسّ بها المشاهد من غير أن يدرك دائماً أسبابها وقوانينها . وانه لمن السهل ، عند تفحّصنا لوحة من أعمال « كلود ده لوران » أن نتأكد من وجود عدد من الأغراض الموضوعة فيها ، لا

لشيء الا لتحذث فيمنظور اللوحة ما يشيعفيه هالة اشعاعية انطلاقاً من محور اللوحة ، كالهالــة النوارنية التي تحيط بقرص الشمس الغاربة • وليس بعسير ، عند مشاهدتنــا بعض أعمال «روبنز» أن نلاحظ وجود رمح هنا ، أو قنطرة هناك : ليس الدافع الى مثلهمــا سوى أن التوازن العــام لتركيب اللوحة ، وموسيقى خطوطها ، فرضا على الرسام وضع خط انحنائي هنا ، وخط نصف دائري هناك •

وتجدر الاشارة الآن الى أن ما نسميه الأسلوبية هو هذا الشكل الخاص منالتوازن بين «شكل الدرجةالأولى» و « شكل الدرجة الثانية » وهو توازن من شأنه أن يقيم التوفيق بين الشكلين دون أن يكون أحدهما ضحية الآخر، ومن أجل أن تكون الصورة الممثّلة (في مادة منالسيراميك الفارسي مثلا) كافية لأن توحي من جهة بزهرة التوليب ، أو بأسد مثلا ، وكافية من جهة اخرى لاعتبارها نوعاً خالصاً من زخرف « الأرابسك » •

ان الرسامين الذين ذكرتهم في المقطع السابق (رقم ٤). قد تجاوزوا من بعض الوجوه هذا التوازن في الأسلوبية ، وذلك باعطــائهم « شكل الدرجة الاولى » اللاتجسيمي أهمية خاصة ، مع تضحية أكثر بالشكل التجسيمي، « شكل

الدرجة الثانية » كما أسميناه .

نصل هنا بسهولة الى أولئك الفنانين الذين يمكن أن نطلق عليهم لقب « الايحائيين » . وانني أفهم بالايحائيين أولئك الرسامين الذين لا يولون الشكل التجسيمي سوى نوع من الايحاء بالحقيقة والواقع ، كالرسام « فييثون » Villon في لوحته « الحصّادة ذات الجياد » أو في لوحته «هندسة معمارية » ، حيث يرى المشاهد مساحات مسطحة موزعة بتناسق في مداها الفضائي، على طريقة تذكرنا بالطريقة التكعيبية . غير أننا بالكدّ يمكن أن نرى ، هنا وهناك ، في اللوحة الاولى، بعض الايحاءات الشكلية بجياد تجرّ حاصدة في أوضاع مختلفة حول الحقل، بحيث لا يبقى سوى صلة اجمالية بين القيمة التعبيرية لمجموع الخطوط والألوان في اللوحة ، وبين الموضوع التجسيمي المقترح . كذلك القول في لوحة « ده مانسيي » « غروب الشمس » حيث انعدمت ، في الأشكال وحدود الأجسام ، أية ايماءات الى حقيقة الموضوع ، وأية التزامات بالأشكال الممكن تصويرها . لكن الألوان هي ، بالعكس ، ألوان المشهد الطبيعي نفسها . وهكذا يكون الرسّام هنا قد التقط تأثير اللون في حالة نقائه ، ثم أعاد بناءه من جديد على قماشة اللوحة ، من غير أن يبدل شيئاً من تناسقه ، ومن علاقاته

النوعية، وحتى الكمية ، كما في الطبيعة ، الا أنه لم يفرض على ريشته قانون توزيعه ــ أي اللون ــ بحسب البنية الهندسية الواقعية للمشهد كما تفرضه. مقتضيات الفن التجسيمي •

نلاحظ هنا أنه لم يعد أمامنا سوى اجتياز خط فاصل، يكاد لا يرى ، لنصل الى أولئك الفنانين الذين يتخلون عن الارتكاز الى أية نقطة من نقاط المحاكاة الصريحة للحقيقة الواقعية ، لكنهم يركبون الألوان والخطوط بحرية مطلقة ، تماماً كما يركب الموسيقي أنغامه من غير أن يلتزم بأية من قواعد التقليد والمحاكاة • ولا ريب في أننا هنا أمام مشروع فني ذي قيمة لا تناقش ، وهو على قسط تام من الشرعية والتبرير • واننا لا نستطيع أن نفهم كيف، ولماذا أثار حفيظة معارضيه ؟ ولا مجال الى اعتبار « كادنسكي » ، أحد فنانيه الطليعيين ، ولا « موندريان » أو « هارتونك » أو « شنايدر » الا أنهم حاولوا ، بنيّة فنية لا شك في نقائها وأصالتها ، ممارسة الحق نفسه الذي أعطي للموسيقيين أن يمارسوه بلا تردد • وليس عبثاً أن يكون أول التجريديين، الرسّام « فالنسي » قد سمّى الحركة التي أطلقها باسم « الموسيقانية » • انني لا أذهب الى حد القول بأن ثمة صلات دقيقة وضحيحة بين الموسيقى وقواعد هذا النوع

من الرسم . فالمسألة هنا هي أكثر تعقيداً ، وبما لا يقاس ؛ من وجهة نظر الصلات والعلاقات . لكن ما ينبغي الاقرار به هو أن الكلام على استعمال الطاقة الخلاقة ، الآنية والمباشرة ، الموجودة بين يدي الرسام ، استعمالا مطلقاً حراً ، هو كلام لا مجال للشك في شرعيته ، وليس من داع الى توجيه الملامة له ، اذا ما وضع أمامنا لوحة تجريدية ، أسماها : « ذكريات طفولة » أو « شروق شمس » مثلما أنه لا مجال لتوجيه اللوم الى موسيقي يطلق عناوين مماثلة على آثار ، لا يستطيع الا من تبلّد ذهنه ، أن يفرض عليه وجود محاكاة دقيقة لصراخ الطفل ، أو لصياح الديك .

واذاً ، فان هذا الفن الذي يدهشنا بعض خصائصه ــ وقد طرحناه بأعمق ما يمكن على بساط البحث والمناقشة ــ انما هو حصيلة التقاء وتضافر لمشاريع فنيّة لا مجال للشك في شرعيتها . وهو يقدم للباحث الجمالي مبررات لا يستطاع دحضها . وتنتظمه ، برغم ظواهره الأولى ، المسيرة الزمنية الطبيعية لتطور الفن . واذا ما كان بالامكان أن نأخذ عليه .أخذاً عاماً ، على شيء من الخطورة ، فهو أنه قد بقي، وما يزال ، حيياً الى حد ما ، وخجولا . عنيت : أن كثيرين من الرسامين الشبان يكتفون بأن يكرروا بسهولة بوادر السابقين الشجاعة ، وبأن يحاولوا ادهاش القسم الأقل أهلية

من الجمهور ، والركون الى مواهب الخلق العفوية المباشرة دون أن يجازفوا في مشــاريع كبيرة ، ودون أن يحــاولوا تحميل آثارهم رسالات عظيمة ، وبأنهم لا يجهدون أنفسهم في العمل على ايجاد أجوبة مضيئة، وكفايات عميقة، للحاجات الجمالية عند الجماعات البشرية الواسعة. وانني لمقتنع بأنهم يستطيعون ذلك ان لم يكن بشجاعة أكثر ، فعلى الأقل عن طريق تعبئة أعمق لروح العصر النابضة في دواخلهم . على أنني، بكلمة مختصرة ، لا أدري ما اذا لم يكونوا قد باتوا مقتنعين بأن الزمن قد تطور ، وأنه لم يعد فيه لارسم ، والموسيقى ، والنحت ، أية قدرة على اشباع الحاجات الجمالية للبشرية . والواقع أن الفنون التقليدية الخمسة قد خسرت قسماً هاماً من جمهورها بسبب ولادة أشكال فنية جديدة كل الجدّة . وليست السينما الا واحدة منها ، ولعلها الفن الأكثر فظاظة وبلادة . لكن هذا لا يعني ، بأي حال من الأحوال ، أن على الفنون التقليدية أن تستسلم للأمر ، وأن تنزوي في المأزق الحرج ، مبتعدة هكذا عن صخب الحواضر الحديثة لمجرد أن جماعة صغيرة من هواة الفنون المستحدثة قــد رغبوا عن الفنون التقليدية الى حين .

في اعتقادي أنه قد حان بنا الانتقال الى استعراض وجه آخر من وجوه الحاجات الجمالية في الوقت الحاضر ، عنيت

بها تلك الحاجات التي لم تعــد الفنون الجميلة تستجيب لدواعيها • وهذا ما سنتناوله في الفصل الآتي • الا أننا في ختام هــذا الفصل الآن ، يجب ألا" يخامرنــا أي شعور باليأس • وهائنذا أعود فأكرر : ان الفن الراهن هو مغامرة عقلية رائعة • تضيف الى روائع الماضي ، وبأكثر مما نعتقد بكثير ، اكتشافات لا مجال لانكارها ، وثروات جديدة. لا شك في قيمتها • ولعل ما يفتقر اليه هذا الفن شجاعة أكبر للتحرر مما تفرضه آنيات الزمن الراهن ، وهي اهتمامــات صغيرة ، ليمد بنظره نحو مستقبل أبعد محاولا أن يجد فيه اكتشافات شرعية حقاً •

١٤ | الجمالية خارج الفن

في حديثنا السابق حاولنا أن نكشف عن أن الوضع الحالي للفنون الجميلة هو من بعض النواحي مثير للاهتمام. والشيء الثابت هو أن فنون الرسم والنحت والموسيقى شرعت منذ حوالي نصف قرن تحاول بشجاعة، وانطلاقاً من أول الدرب، أن تبدع أشياء جديدة لم تسبق اليها. ولقد استطاعت أن تزوّد الفن بارتعاشات جديدة. ففي الرسم أوجد الفنانون وسائل رائعة لتصوير المشاهد الداخلية للنفس البشرية. واكتسبوا طاقات جديدة بتأسيس تلك الحركة الخلاقة المباشرة، التي تتجسد في ما جرت العادة على تسميته بالفن التجريدي. أخيراً يجب القول ان الفنون التقليدية جميعاً قد اغتنت، كفريق نضال واحد، بمستحدثات الفنون الجديدة، أو بالأشكال الجديدة للفنون القديمة. هذا باختصار هو الرصيد الايجابي.

الا أن ثمة وجهاً سلبياً لهذا الرصيد. وهو يكمن في حدث جوهري ايجابي (سواء رضينا أن نبتهج به أو أن

نأسى فهو حدث) يقوم على أن الأشكال الأكثر جدة في الوقت الحاضر للفنون التقليدية لم تعد تستجيب الا لقسم محدود جداً من الحاجات الجمالية لمجموع البشرية اليوم . وهنا يطالعنا وجهان : مادي وروحي ، لمشكلة واحدة . ولعل هذه الصيغة « أشكال جديدة لفنون تقليدية » تكفي للتأكد من حالة قسم من الفن الراهن ، وهي حالة انحرافية الى حد ما . فهذا رسام شاب يوفّق الى تقديم معطيات لا تجسيمية جديدة ، لكنه مع ذلك يستعمل القماش ذاته ، وقياس الأحجام ذاتها ، والفرشاة نفسها والألوان نفسها ، التي كانت في متناول الرسام في القرن التاسع عشر . وذاك نحّات يبتدع أشكالا حرة ، قادرة على جعلنا نتصور تقسيماً للفضاء يتجاوز التقسيم الاقليدي الموروث ، ويطلق عنان الفكر بحرية . الا أنه يعبِّر عن ذلك وهو يستعمل المطرقة والازميل لمعالجة الحجارة المعروفة . وذلك موسيقي يبتدع أشكالا تتجاوز تقاليد النغم الى ايجاد نظام ايقاعي لهندسة نغمية جديدة ، غير أنه يبدع كل ذلك في اطار الأدوات والوسائل التقليدية المعروفة . صحيح أن آلاف المحاولات الجريئة قد حدثت كالرسم بالآلة النافخة ، والنحت المتحرك بالمعادن ، والموسيقى الحسية ، وذلك هرباً من عبودية التقنيات الموروثة عن الماضي . لكننا لا نستطيع القول بأن كل هذا

استطاع أن ينضج الأداة التقنية اللازمة للتعبيرات الجمالية الجديدة بصورة كاملة التفتح وعلى مستوى التداول العالمي .

ولئن كان هذا الوجه من الابداع الحديث ما يزال يبحث عن ذاته فاننا نستطيع التنبؤ بأنه لن يمر وقت طويل حتى يتم استكمال هذا السعي ، أي بمعنى آخر ، حتى يكون عدد من الآثار ذات القيمة الأكيدة قد أصبح مثالاً نموذجياً خصباً ، كدليل على غنى التقنيات الجديدة .

بيد أن الوجه الروحي للمشكلة هو الأكثر خطورة في نظري . وذلك لأن هذه « الأشكال الجديدة للفنون التقليدية » ، في الوضع الحالي للمشكلة ، لا يستقطب نفس الاهتمامات الكلية ، ولا يوقظ نفس الآمال ، التي استقطبتها وأيقظتها الفنون التقليدية ذاتها في زمانها .

ان أي أثر موسيقي ذي شكل جديد ، لم يستأثر باهتمام أوسع الجماهير ، ولم « يطر على أفواه الناس » كما كان يحدث للموسيقى التقليدية . وان أية لوحة معاصرة فعلا ، وأي تمثال من النحت التجريدي أو الايحائي (وثمة روائع منها) لم يدخل في صميم المناخ الجمالي لسكان المدن المعاصرة ويصبح جزءاً منه لا يتجزأ . لا شك أن في استطاعتنا أن نتخيل (على طريقة « مالارميه » عندما فكّر

في مستقبل الأثر الفني) أمواجاً من الناس جالسة في مقاعد مدرج مستدير وهي ترقب في وسط الحلبة ، بدهشة أو خوف : حركات غير منتظرة تقوم بها آلة نحت ميكانيكية ، أو تنظر ، في قاعة مظلمة ، الى شاشة ترتسم عليها مشاهد ألوان وأضواء يبعثها فنان من مادة الألوان الاشعاعية وهو جالس الى أرغنه . نستطيع بالطبع تصور كل هذا ، الا أن ذلك ليس موجوداً .

والآن ما هي ، في الواقع ، المعطيات التي تستجيب بصورة ملائمة في الوقت الحاضر لحاجات جمالية واسعة ؟

هناك أولا التصوير السينمائي . ولا اخالنا في حاجة الى الاسهاب في الحديث عن ضخامة الحدث الجديد ، الذي يتمثل في هذه الدراسة عن تاريخ الحاجة الجمالية ، بوجود فن ، في القرن العشرين ، جديد كل الجدة ، وقد أصبحت أعماله تستهوي ملايين وملايين من البشر ، وتمارس على نفوسهم تأثيراً بالغاً جداً . وهذا التأثير يتجلى في أمرين : أولا ، في تلك الحاجة الحقيقية : بل في ذلك العطش الذي يحسه الناس اليوم ويدفعهم الى حضور المشاهد السينمائية مع رغبتهم الملحة في اروائه . ويتجلى ثانياً في أن ردة الفعل التي أحدثها حضور فن جديد ، في اطار الفنون الجميلة ،

كان لها أثرها في تطوير معظم تلك الفنون • ولقد سبق لي وأشرت الى أن فن الرسم قد تأثر بظهور هذا الفن الجديد ، وذلك في قسم كبير من أنواعه التقليدية (لوحات تاريخية ، رسم الأنواع الخ •••) كما أشرت الى أن المسرح والرواية لم ينجوا من هذا التأثر • ولعل ردة الفعل الهامة لم تكن في محاولة تقليد الأشكال الجديدة للفن السينمائي ، بمقدار ما كانت في المجهودات التي بذلت من أجل التميّز عنه ، ومن أجل خلق أشـــكال مسرحية ، لا يستطيع الفن السينمائي محاكاتها ، ومن أجل أن تقول الرواية ما لا يستطيع الفيلم السينمائي قوله •

وعلينا في هذا السياق نفسه التنويه بأهمية التقنيات الجديدة (وأقول التقنيات ، لأن ثمة مشكلة تكمن في معرفة ما اذا كانت هذه النوعيات الجديدة تدخل في الوقت الحاضر في نطاق الفنون الجميلة أم لا ؟) كالاذاعة والتلفزيون • ان هذا التحفظ الذي أبديه حيال الفنون التقنية ، سيصدم ولا ريب بعضاً من القراء ، الا أنه لا يعني بحال من الأحوال تحفظـاً حيال الامكانـات الفنية لهــذه التقنيات الاذاعية الجديدة • بل بالعكس ، لأن هذه التقنيات تبدو قادرة ، بل ومفروض عليها أن تسهم في ولادة أشكال فنية من نوع جديد ، وآثــار مختلفة كل الاختلاف عن آثــار الفنون

التقليدية واننا لنأسف أن يكون المسرح الاذاعي ، أو التلفزيوني ، يعاني بعض الخجل من أن يبتعد كثيراً وبصورة أساسية عن الأشكال المعروفة للمسرح ، ولغيره من المشاهد الكلامية والموسيقية ، التي راجت قبل اختراع التلفزة . وانطلاقاً من ثقتي بالفنون المنبثقة عن هذه التقنيات التلفزيونية والاذاعية أطرح السؤال لمعرفة ما اذا كانت قد بلغت فعلا حدّ استقلالها الكامل ، بالنسبة الى الفنون الأخرى ، التي ما تزال مصدر وحي لها والهام . واننا لن نكون متأكدين من هذا الاستقلال الذي سوف يكون بعد الآن في طريق الانجاز التام ، الا يوم يوجد أثر ، مصنوع للتلفزيون ، يصر الجمهور على اعادة تقديمه مرة ، ومرة ، ومرات، وذلك لاشباع حاجة جمالية يستحيل على أي شكل تقني من أشكال المشاهد أن يشبعها . وهنا ينبغي أن نتساءل عما اذا كان قلة عدد الفرنسيين الذين يشاهدون التلفزيون بالنسبة الى مشاهديه في بلدان أخرى ، خاصة في أمريكا ، يعود سببه الى « تأخر ثقافي » عند الفرنسيين ، كما يقول بعض الكتاب الأجانب ، أم أنه ، بالعكس ، راجع الى أن الجمهور الفرنسي ، أكثر تطلّباً جمالياً من الجمهور الاميركي فيما يختص بهذا النوع من المشاهد . انه مجرد تساؤل يجب أن يكون في وسع الباحث الجمالي ، كالباحث الاجتماعي ،

والاقتصادي ، أن يطرحه •

أما في ما يختص بالقطاعات التقنية الجديدة الأخرى ، كالنحت المتحرك ، ومعزوفات الموسيقى الحسية ، والرسم السينمائي ، والملامس الرامية للألوان ، ومشاهد الصوت والضوء الخ ••• فيجب ، كما يبـدو ، أن نشير بنفس الروحية الى أهمية هـذه الاكتشافات الجديـدة من حيث المبدأ • كما يجب أن نعلق عليهـا آمالا كبيرة بالنسبة الى المستقبل ، مع شيء من تحفظ مشروع نعلنه في صدد الفكرة التي تقول بأن المنجزات الحالية في هذا الباب تنبيء بعهد حافل بجميع الامكانات ، ونعلنه كذلك بالنسبة الى ما تعد به هذه الوسائل الجديدة من ثروات فنية غير محـدودة ، وبالنسبة الى ما يقال من أن الرسـالة التي أذاعتها تلـك الوسائل ، ذات صفة خاصة لا يمكن الاستعاضة عنها ، ولا يمكن اشباعها عن طريق آخر •

ولأسارع الآن الى التنويه بناحية أخرى ، هامة أيضاً ، من نواحي المشكلة التي ما نزال في صددها هنا •

اذا كانت الفنون الجميلة التقليدية ، لا تكفي لاشباع الحاجات الجمالية لعصرنا الحاضر ، فليس ذلك فقط لأن ثمة دوافع نحو فنون جديدة ، وابداعات مستحدثة ، وأخرى

ما تزال تتلمس طريقها الى الظهور ، أو الى التكوّن ، بل لأن ثمة أيضاً قسماً من الاشباعات الجمالية تتوجه نحو أحاسيس الناس اليوم مبعثها أغراض وميادين غريبة تماماً عن الفنون الجميلة . فالواقع أن كثيرين من معاصرينا لا يشعرون أبداً بلذة جمالية حقيقية ، وكثيفة ، بازاء لوحة ما ، أو تمثال منحوت ، الا أن يقفوا في مواجهة سيارة أنيقة ، أو أمام طائرة من أحدث طراز ، أو عند أقدام سد للماء والكهرباء ، أو تجاه آلة جديدة في مجال اختصاصهم التقني .

إن هذه الظاهرة ليست جديدة ، كما تلاحظون ، وإن تكن الأمثلة توهم بغير ذلك . فحاجات الناس الجمالية كانت ، في جميع الأزمنة أكبر من حدود الفن ، وأوسع من أن تشبعها آثاره . ولطالما بحثت تلك الحاجات عن كفايات لها عبر أشياء ، كالأسلحة ، والملابس ، والعربات ، وأطقمة الجياد ، فضلا عن الخيل والكلاب ، مما لا يمكن أن يكون من أعمال الفن ، والآثار الجميلة .

وهنا أيضاً لم تحاول البحوث الجمالية التقليدية ، أن تطرح بعمق هذه المسألة وتواجهها بجدية ، وذلك لأنها لم تول مفهوم الحاجة الجمالية أهميتها الحقيقية . ولم تواجه

أدوات كالسكين ، والسلة ، والعربة ، الا من زاوية أنهـا « فنون ثانوية » تنتجأ غراضاً للزينة فقط ولا جدوى منها، أو أنهـا تضيف الى الأدوات النافعة زخرفاً لمجرد الزينة الخارجية لا غير . والأسوأ من هذا أنه فيما يختص بالجواد، أو الكلب ، اللذين أشرت اليهما قبلا ، فان البحوث الجمالية لم تتحدث عنهما الا من زاوية « الجمال الطبيعي » كأنما يمكن اعتبار من يتعهد تربية الحيوان ، أو هواة هذا النوع ، انساناً يتأمل الطبيعة ويتذوق جمالاتها عندما تحمله دهشته الجمالية المخلصة والأصيلة أمام جواد ، أو ثور ، أو حيوان آخر ، الى أن يصيح : « آه ما أجمل هذا الحيوان ؟ » .

وبكلمات أخرى يمكن القول ان الاحساس الجمالي يجد له كفايات متعددة خارج آثار الفن ، وهذه الكفايات ليست لها أية صلات بما يسمى تقليدياً بالشعور بالطبيعة الذي نضعه غالباً في مقابل حب الانسان للفن . وهنا ، في هذا المـدى الموجود بين ذينـك القطبين ، الجمال الفني والجمال الطبيعي ، وهو مـدى مأهول بعالم من الكائنات الحية والأشياء المصنوعة ، تسعى أعداد كبيرة من البشر الى ممارسة أحاسيسهم الجمالية ممارسة حقيقية . وفي هـذا المدى ، وغالباً في ميدان محدود ، دقيق وخاص جـداً ، يشعرون ، أكثر ما يشعرون ، بالحاجة الجمالية المتأججة .

وعندما نتحدث عن الاحساس الجمالي عند الأولاد يجب ألاّ ننسى أن هؤلاء يحسون غالباً وبقوة احساسات جمالية أمام شجرة ميلاد مضاءة ، وازاء كلّة زجاجية ، وأمـام دمية بهية الملابس الخ ... أكثر بكثير مما يحسونه أمام لوحة من اللوحات الفنية . لكن الولد عندما يكبر ويصبح في سن البلوغ سيحس كالبالغين ، بارتعاشات جمالية أمـام أشياء مماثلة لتلك الأشياء جميعاً أكثر مما يحسه أمـام الآثـار الفنية . وقد يظل الفن بالنسبة اليه ميداناً غريباً كلياً ، أو لن يكون الفن بالنسبة اليه ، في أحسن الأحوال ، أكثر من غرض يلفت انتباهه من ناحية ثقافية مجردة من أية مؤثرات شعورية كثيفة . واننا لنتساءل هنا : أي من الناس هو في الوضع الجمالي الأكثر واقعية ، وليس في الوضع الأكثر اثارة فحسب ، هل هو وضع الانسان الذي ينظر بانتباه الى لوحة فنان في سبيل أن يجد كلاماً سديداً يقوله ؟ أم ذلـك الصياد الذي ينظر باعجاب اذ هو يأخذ بين يديه ، وبمتعة ، آخر مبتكرات صناعة السلاح ؟ أم ذلـك الزبون القليل الثروة الذي تحوم رغبته حول أحـدث طراز للسيارات الأنيقة وهو يشعر بالمرارة لكونه عاجزاً عن اقتنائها ؟ أم تلك المرأة ، خـادمة المنزل ، التي تتطلع مبهورة الى المكنسة الشفّاطة التي اشترتها سيدة البيت وجاءت بها تـواً الى

المنزل ؟

الواقع أن مثل هذه الحاجات الجمالية الدقيقة والمحددة كانت موجودة في كل زمن • ثم ان علينا أن نضيف اليها أيضاً هنا كل ما يتصل بالعلاقات الاجتماعية مما يشكل اطاراً هاماً للتمركز الجمالي خارج الفن • نذكر منها **أولا** تلك «الاهتمامات أو المشاغل الجميلة» التي وضعها أفلوطين في مرتبة هامة من مراتب الأشياء الجمالية • ونذكر ثانياً ذلك التفوق الكلامي الذي يتجلى عند بعض الناس في اختيار التعابير ، وفي أداء اللفظ ، وفي طرائق ايراد حكاية ، أو نادرة ، مما يمنح أصحابها شهرة ، ويرسخ قيماً للتعامل الاجتماعي • ونذكر ثالثاً آداب اللياقة والتهذيب و « العادات الحميدة » • ونذكر رابعاً وأخيراً ما يمكن أن يتصف به الناس من خصال تضمن لهم النفوذ ، والمكانة الاجتماعية ، والنجاح في تحقيق ما أسماه « تين » بالشخصية المسيطرة ، أو البارزة ، سواء بالنسبة الى رجل الحاشية ، والموسيقي الرومنطيقي، والضابط الطيار ، ورجل الفضاء، وغيرهم •••

لست أراني بحاجة بعد الى التأكيد على كل هذه الأمور • فالواقع أن لكل عصر أبطاله ، وتقاليده الحميدة ، وأشياءه المستحبة، ومثله العليا في مجال المشاعر والعواطف • وليس عصرنا هذا بشاذ عن سيرة كل العصور • الا أن

لحدث الكبير بالنسبة الى التشيرات الحالية لذلك الاحساس لجمالي الواسع الانتشار ، والى تلك الحاجات المتصلة بالاطار الفعلي لتجميل الحياة ، أكثر من اتصالها بالاطار لتقليدي للفنون الجميلة ، هو الأهمية البالغة التي بدأت تتصف بها الأشياء المرتبطة بنشاطات العمل ، لا سيما العمل الصناعي .

لن نتوقف كثيراً هنا أمام القضايا الراهنة للجمالية الصناعية ، ولا أمام السيرة التاريخية لهذه القضايا . لكننا سنكتفي الآن بالاشارة الموجزة الى أن هذه القضايا قد بدأت تنطرح بحدة وخطورة انطلاقاً من منتصف الربع الأخير للقرن التاسع عشر ، حيث راح يرتسم بوضوح التناقض الرهيب بين الصناعة والفن ، وقد كانت نهاية القرن نفسه ذروته العالية .

أما الظواهر التي تجلى بها هذا التناقض فيمكن ايجازها بما يأتي :

١ ــ سيطرة العمل المصنوع بواسطة الآلة على العمل المصنوع باليد .

٢ ــ انتفاء أية مبادرة شخصية من طريقة تنفيذ العمل .

٣ ــ تكاثر النموذج الواحد وتضاعفه الى ما لا نهاية.

٤ ــ التراجع الجمالي من جميع مناخات الحياة في المدينة ، وحتى في الريف ، بسبب نمو الصناعة وانتشار المداخن ، والمعامل ، ودخان الفحم ، والمنشآت الكريهة ، والمستودعات وغيرها .

تلك هي باختصار الظواهر التي تجلى بها التناقض بين خطين يضعان المراقب أمام الاختيار بين موقفين لا يمكن التوفيق بينهما .

أما الموقف الأول فهو موقف الباحث الجمالي الذي يستنكر التقدم الصناعي باسم القيم الجمالية المهانة التي أساء اليها هذا التقدم ، والتي لا يرى لها خلاصاً كما يقول « راسكن » مثلا الا بالعودة الى العمل الحرفي الذي يتوافق وحده مع امكان المحافظة على الجمال وصيانته .

وأما الموقف الثاني فهو موقف الصناعي الذي يستنكر الاهتمامات الجمالية التي لا تتفق مع التقدم الصناعي ، ويطالب ، كما فعل بعض تلامذة « دركايم » ، بنوع من النفعية العقلانية ، التي تسمح بالقضاء على المساحات الخضراء ، وازالة المباني القديمة التي تعيق حركة المرور ، وتعديل مناهج التعليم بحيث ينبغي التقليل فيها ، من مواد

العلوم الانسانية .

وتجدر الملاحظة بأنه ما يزال هناك في الوقت الحاضر أشخاص جاؤوا متأخرين لينادوا بتجاوز الأزمة عن طريق أحد الموقفين الأول ، أو الثاني ، وهم يقدمون هذين الحلين للتناقض المزعوم بين الفن والصناعة . الا أن الفكر المستنير والمعاصر حقاً يدرك بأن طرح المشكلة بهذا الشكل قد تخطاه الزمن كثيراً ، وذلك للأسباب الآتية :

١ ــ لقد أصبح التقدم الصناعي يعني تقدما محض تقني . ولقد أدّى انتهاء دور الفحم كمصدر أساسي للطاقة التي تستعملها الصناعة ، الى تخفيف حدة تلوّث المحيط البشري بالأوساخ الصناعية . وهناك اليوم أشكال للعمل الصناعي تستخدم الطاقة الكهربائية التي لا تتنافى معوجود نوعية جمالية مرموقة للمحيط البشري . بل قد تأكد أن اضفاء نوعية جمالية مرموقة على ذلك المحيط من شأنه أن يساعد على انتاج صناعي أحسن مما لو بقي المحيط غارقاً فيمستنقع القذارة والقبح اللذين تشيعهما فيه بعضالمنشآت والمراكز الصناعية .

٢ ــ ان التقدّم العلمي في ميادين البيولوجيا والسوسيولوجيا وعلم النفس أكد على خطأ الفكرة البدائية

القائلة بأن القيم الجمالية ليست أكثر من مجرّد اضافات نافلة ، وتقليد تواضعي غير ضروري ، والقائلة بأنه يمكن عدم الاكتراث بتلبية حاجات الانسان الجمالية •

٣ ــ ان أحدث الدراسات الاقتصادية تظهر مدى تأثير بعض العوامل الجمالية ، كتوضيب وتقديم المنتجات الصناعية ، في تحريك رغبة الشراء عند المستهلكين •

٤ ــ لقد أجمع الباحثون الجماليون ، والفلاسفة ، على أن وراء التكييف الناجح لصنع السلعة بالنسبة الى وظيفتها العملية، منطلقاً من جمال الأشكال لا يمكن انكاره• ثم ان مفهوم الفن الذي لا يهدف الى غاية عملية ، وقد حل محلّ المفهوم القاصر والخاطيء للفن المقترن بوظيفة عملية، يستجيب لتدخل العامل الجمالي في صناعة الأغراض الصناعية، من غير أن تكون القيمة الجمالية منفصلة ، أو متميّزة ، عن السعي من أجل تحقيق تلك الغاية الوظيفية للأغراض الصناعية •

وفي الوقت الحاضر لا يخامر الشك أي تفكير مستنير حول الافتراضات الآتية :

١ ــ ليس مستحيلا : في عملية الصناعة ، وفي تقدير نتائج الاستخدام العملي للأشياء المصنوعة من كل نوع ،

ادخال الاحساس الجمالي في هذا الموضوع والتمتع بالقيم الحقيقية لهذا الاحساس •

٢ ــ انه لمن غير المعقول ، ومن العبث ، وشيء مؤسف عملياً ، القضاء على الأشياء والمعطيات الانسانية أو الطبيعية التي تحمل قيماً جمالية واسعة ، وان يكن في سبيل منافع عملية ملموسة وآنية • كما أنه من المؤسف التغاضي عن التنبيهات والحذيرات التي يطلقها الاحساس الجمالي ضد أيّ هدم ، أو تشويه ، أو اهمال ، تقوم به ادارات الأملاك العامة في امة من الأمم ، وضد أي تفريط في تدبير ثرواتها الحقيقية •

٣ ــ انه لمن الخطأ ، الذي هو أفدح من الجريمة ، كما قال « تاليران » ، تصوّر أن بالامكان ، دون عقاب ، الحيلولة دون العمل على اشباع الحاجات الجمالية لأكبر قسم من جمهور البشرية في الحاضر الراهن أو المستقبل القريب ، بترك المحيط الانساني يغوص في مظاهر القبح ، أو ينحدر الى هاوية التدهور الفني ، والعملي •

●

ان جميع هذه الاعتبارات تذكّرنا بما سبق وأشرنا اليه في سياق هذه الدراسة ، من أن ثمة، في ميدان الجمالية،

تسانداً عضوياً بين كل ما من شأنه أن يكون جزءاً من تنظيم وتجميل الاطار الحيوي للبشرية في زمن معيَّن وفي مجتمع محدّد • فمن الملابس النسائية الى المنشآت الهندسية الضخمة ، ومن أشكال هياكل السيارات الى أصغر الأشياء كالكتب، والأدوات المنزلية ، وآلات الهاتف، وأثاث البيوت والمكاتب ، ومن الآلات التي تعمل في المصانع ، ومن المباني، والسدود ، والمعامل ، وآلات التحويل الكهربائي ، مما يفرض عملها الصناعي بناء المنشآت وصنع أدوات للاستعمال اليومي ، الى آثار الرسم والنحت والموسيقى التي تولد في صميم الاطار التجميلي، وفي قلب النشاط الانتاجي والبنائي، هناك ولا ريب، بل يجب أن يكون هناك، اذا سارت الأمور على ما يرام ، وحدة تناسق أسلوبي هما الشاهد على نوع من حسن التآلف ، والتجانس الايقاعي بينها جميعاً •

ولعلّ هذا ما يسمح لنا أيضاً ، بأن نجد ، من الزاوية التي حدّدناها ، تبريراً لبعض ظاهرات الفن المعاصر ، التي استطعنا في الفصل السابق أن نتبين وضعها القلق، والشكوك المثيرة التي تحوم حولها • والحق أن بعض تلك الظاهرات تجد تبريراً لها في التناسق الأسلوبي العام الذي أشرنا اليه قبل حين ، وفي التساند العضوي القائم بين آثار الفنون الجميلة ، وبين السمات الحيوية لوجه الحياة الانسانية

وهذا يفسر لنا أيضاً ذلك الحدث الهام الذي نوهنا به قبلا ؛ وهو تثمير القيمة الجمالية والاحساس الجمالي في أشياء ، وفي ميادين ، خارج الفن تماماً ، كالأشياء المصنوعة والآلات المعدّة لغايات صناعية . فالمسألة هنا ليست مسألة احساس جمالي منحرف يتوجه بصورة لاطبيعية ولاشرعية الى أشياء غريبة عن دنيا الفن. انما هي ببساطة مسألة تعميم الحاجة الجمالية ، وجعلها حاجة عالمية ، ويجب اعتبار ذلك حدثاً سعيداً من وجهة النظر الجمالية ، ما دام لا ينتج عنه ترك الفنون الجميلة والتحوّل الكلّي عنها وعن القيم الثقافية التي يجب أن تظل في عهدة التيار الانساني في التربية والتعليم .

●

وكخلاصة عامة لهذه الدراسة يمكن القول ، أخيراً ، ان جميع ما استعرضناه على عجل ، من وقائع وأحداث ، يؤكد لنا على أن الحاجة الجمالية هي من أرسخ الحاجات التي تميّز الكائن البشري ؛ ومن أكثرها ثباتاً وقوة . كما يؤكد لنا على أن هذه الحاجة لا يصار الى ممارستها في الميدان الخاص والمحدود للفنون الجميلة فقط حيث تجد ، في الحقيقة ، كفاياتها الأكثر سمواً وصفاء وكثافة ، وانما

تلقاها أيضاً كقوة محرّكة ، وموجّهة ، ومتمّمة ، ومشرفة ومستشرفة معاً ، في مختلف ميادين النشاط الانساني ، كما نلقاها في الاطار العملي البحت ، بمقدار ما نجدها في الاطار الروحاني والمعنوي الأسمى • ونستخلص أخيراً أن الحدث البالغ الأهمية ، والظاهرة التي تستحق ، على ضعفها ، أن نوجه اليها كل اهتمامنا ، والمعطى الأساسي لمصير البشرية في المستقبل ، انما يكمن في وعي الانسان لمسؤولياته الكونية في هذا الصدد •

وتجدر الاشارة هنا الى أن البشرية أخذت تملك منذ وقت غير بعيد ، قدرة عملية على أن تمسك بيدها زمام مصيرها ، ومصير قسم من العالم الذي تسكنه • فالكرة الأرضية هي اليوم ــ وهذا شيء لم يكن موجوداً قبل عهد قريب ــ على المستوى الانساني • فهي في متناول نشاطنا العملي ، من حيث سرعة المواصلات ، وشروط السكن ، وامكانات التوسع في تزيين البيئة أو التمنّع عنه ، مما يتحدّد به الآن المستوى الانساني • وهكذا يبدو حالياً من الأمور الجوهرية اذاً أن يأخذ الانسان بيده المسؤولية الجمالية لملامح الأرض التي يسكنها مثلما يتحمل المسؤولية الاقتصادية والانتفاعية سواء بسواء •

الفهرست

منشورات عويدات ١٩٧٤/٥/٢٥٩

لم يحظ علم الجمال ، في عصر من العصور ، بمثل ما له في حضارة اليوم من مكانة واهمية ..

وبعد ان كان فرعا من فروع الفلسفة ، غايتـه البحث في الجمال عامة ، وفي الاحساس الذي يتولد في النفس من جرائه ، اصبح يتجـه لان يكون علما من العلوم الوضعية ، له اسسه المستقلة وطرائقه ومنهجيته .

واذا كان علم الجمال ـ او الجمالية ـ قد اضحى لهـا في ثقافة الغرب تراث فكري يضرب في العمق حتى فجر حضاراتها الاولى ، فانها لم تزل عندنا في أطوار نشأتها ، لا تتجاوز حدود ما ورثناه من جمالية ادبية ، الى البحث في انواع الفنون الجميلة الاخرى ، فالرسم والنحت والرقص والموسيقى ، وهي انواع تغزو حياتنا ، وتشارك اجيالنا الطالعة في ابداعها وتذوقهـا ، بشكل يفرض نظرياتها فرضا لا مفر منه ، وليس في يدنا منها الا النزر اليسير ..

وهذا الكتاب الذي نقدمه الى القارىء اليوم اردناه ، قبل كل شيء تلبية لحاجتنا الملحة الى هذا العلم . وقد توافر له ، بالاضافة الى موضوعاته الشاملة المتنوعة ، قلم [illegible]
هو احد اساتذة السوربون ، واحد أبرز الدار[illegible]
في العالم اليوم ، وقلم مترجم قادر ، هو من صفو[illegible]
اقدرهم على خوض ميدان الجمالية ، وله فيها أ[illegible]
ويمارس تدريسها في كلية التربية ، في الجامعة [illegible]
عدة سنوات .

اننا بثقة واطمئنان نضعه بين أيدي قرائنا . [illegible]
واجدون فيه متعة كبرى وفائدة لا تضاهى ...